

Traité du Violon

en
3 VOLUMES
par

JOSEPH JOACHIM
ET
ANDREAS MOSER

I. II. III. Traduction française par
HENRI MARTEAU

Volume I divisé
en deux parties:

Partie I
Partie II

Volume II divisé
en deux parties:

Partie I
Partie II

Tous droits et spécialement celui de traduction réservés.
Propriété des Editeurs pour tous pays.



MUSIKVERLAG N. SIMROCK
LEIPZIG

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

=====

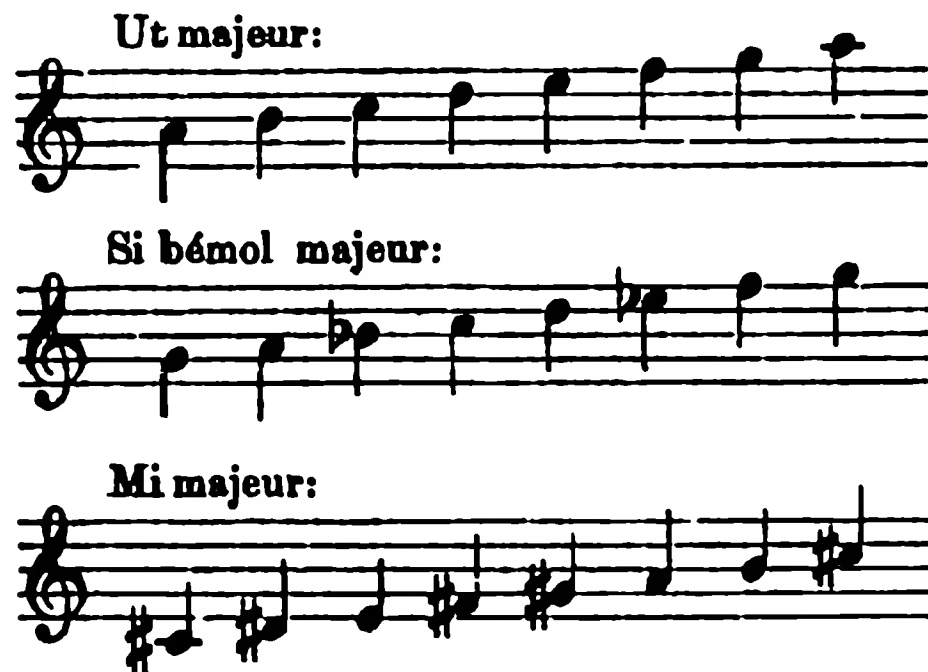
=====

=====

Seconde Partie

Des tonalités mineures

Les gammes mineures employées de nos jours, harmoniques et mélodiques, sont issues du mode d'église éolien du moyen-âge. En partant du 6^me degré de n'importe quelle gamme majeure, pour former la gamme de ce degré là, par ex.:



nous obtenons le mode d'église dit *éolien*, formation que J. S. Bach, le grand maître dont les oeuvres tiennent du système du moyen-âge et de celui des temps modernes, a dénommée la gamme mineure, et enseignée sous cette forme à ses élèves.

Il est probable que ce sont des raisons tirées d'ordres bien différents qui ont déterminé le choix du mode éolien pour en faire notre gamme mineure moderne. La plus forte semble avoir été celle-ci: c'est que, d'une part, le mode ionien «incarne vraiment» l'idée du majeur; de l'autre, le mode éolien est l'expression la plus typique de «l'idée du mineur». En effet si nous formons sur les 1^{er}, 4^me et 5^me degrés d'une tonalité ionienne (majeure) les accords

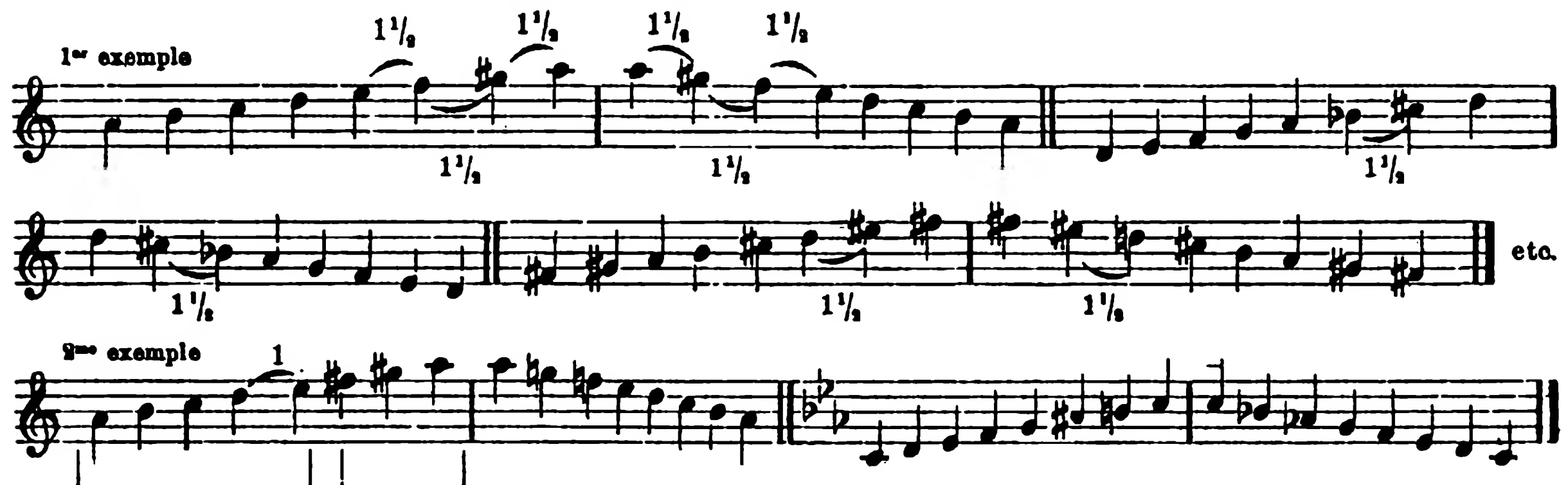
qu'à celle-ci; et de là vient qu'on appelle «relatives» les tonalités: ut majeur et la mineur, — si bémol majeur et sol mineur — la majeur et fa dièse mineur, etc. etc.

Pour des motifs harmoniques (la formation de la cadence parfaite), et pour donner à la gamme éolienne une sensible, semblable à celle de la ionienne, on a été amené à hausser son 7^me degré d'un demi-ton chromatique, et on est parvenu ainsi à la formation que nous appelons la gamme mineure harmonique;*) son caractère le plus saillant, c'est l'intervalle de seconde augmentée qui se trouve entre les 6^me et 7^me degrés, tant en montant qu'en descendant. (Voir 1^{er} exemple.)

Toutefois, cette seconde augmentée n'étant pas facile à attaquer dans le chant choral, et comme elle constitue, par sa position entre deux secondes mineures, un échelon quelque peu scabreux, on adopta, pour des raisons mélodiques, le palliatif suivant: On haussa, en montant, non seulement le 7^me, mais déjà le 6^me degré de la gamme éolienne primitive, en plaçant devant ces deux notes, mais seulement à cette fin transitoire, les «accidents» nécessaires; et on reprit, pour redescendre, la forme primitive de la gamme éolienne. En conséquence notre gamme mineure mélodique revêt actuellement la forme que voici: (Voir 2^me exemple.)

Comme le marquent les crochets, elle se compose en montant d'un tétracorde mineur (dorien ou éolien) auquel succède, à la distance d'un ton entier, un tétracorde majeur (ionien ou myxolidien). En descendant, les accidents sont supprimés, et il ne reste que les notes de la gamme relative majeure, c'est à dire la gamme éolienne primitive.

Il va de soi que, dans l'étude du violon, les raisons qui ont déterminé l'adoption de la gamme mineure mélo-



parfaits correspondants, ceux-ci sont tous durs et larges; et en procédant de même sur ceux d'une tonalité éolienne (mineure), nous n'aurons au contraire que des accords rétrécis, mineurs. Et comme ces accords principaux, correctement reliés, fixent de manière indubitable le caractère de la tonalité correspondante, on peut considérer le mode ionien comme la base de notre «idée du majeur» et l'éolien comme celle de notre «idée du mineur». En raison de leur relativité, on donne à la gamme mineure, qui part du 6^me degré d'une gamme majeure, la même armature

digue, et entr'autres la difficulté d'attaque de la seconde augmentée, font que, pour les débutants, on donne à cette gamme mélodique la préséance sur la gamme harmonique, et que l'élève n'aborde celle-ci qu'une fois arrivé à être

*) Cette gamme n'ayant été admise par les théoriciens que vers la moitié du 18^me siècle, et par les praticiens que plus tard encore, elle a été appelée, dans les traités de l'époque, la gamme mineure «moderne» ou «nouvelle», en opposition à la gamme mineure mélodique, dont l'adoption générale fut très rapide, et qui, pour cette raison, fut considérée comme la plus ancienne.

plus familiarisé avec l'emploi de la touche et plus développé dans l'éducation de son oreille et celle de son pouvoir descriptif. Et si, nos jours, certains auteurs commencent leur enseignement du piano et du violon par la gamme harmonique, cela peut convenir pour le piano, qui est, avant tout, un instrument harmonique sans difficultés d'attaque. Mais, pour le violon, instrument fait avant tout en vue de l'élément mélodique, il est préférable de prendre celle qui correspond le mieux à sa nature. Du reste l'horizon musical d'un débutant au violon ne dépassera guère les formes simples du lied populaire et des danses faciles, et

il n'y a sûrement que bien peu de ce genre de morceaux dans lesquels se trouverait un intervalle de seconde augmentée.

Ayant déjà donné à exécuter, en abordant la 2^{de} manière de placer les doigts, quelques tétracordes mineurs, nous pouvons passer maintenant au développement de l'un d'eux jusqu'à la gamme mélodique mineure montante, et cela par l'adjonction d'un tétracorde majeur, partant d'un ton entier, après le premier. L'exécution de la gamme mélodique descendante se trouve enseignée d'elle-même dans les autres variétés d'exercices et dans ceux de gammes sur les 4 cordes.

149.

A moll. | *La mineur.*

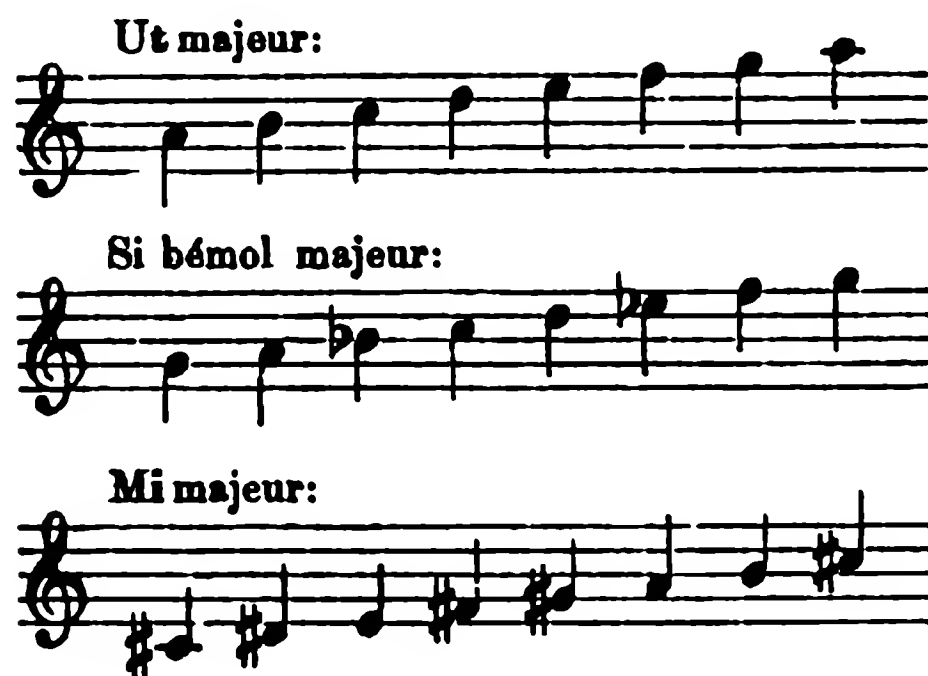
150.

Andante cantabile.

Seconde Partie

Des tonalités mineures

Les gammes mineures employées de nos jours, harmoniques et mélodiques, sont issues du mode d'église éolien du moyen-âge. En partant du 6^{me} degré de n'importe quelle gamme majeure, pour former la gamme de ce degré là, par ex.:



nous obtenons le mode d'église dit *éolien*, formation que J. S. Bach, le grand maître dont les oeuvres tiennent du système du moyen-âge et de celui des temps modernes, a dénommée la gamme mineure, et enseignée sous cette forme à ses élèves.

Il est probable que ce sont des raisons tirées d'ordres bien différents qui ont déterminé le choix du mode éolien pour en faire notre gamme mineure moderne. La plus forte semble avoir été celle-ci: c'est que, d'une part, le mode ionien «incarne vraiment» l'idée du majeur; de l'autre, le mode éolien est l'expression la plus typique de «l'idée du mineur». En effet si nous formons sur les 1^{er}, 4^{me} et 5^{me} degrés d'une tonalité ionienne (majeure) les accords

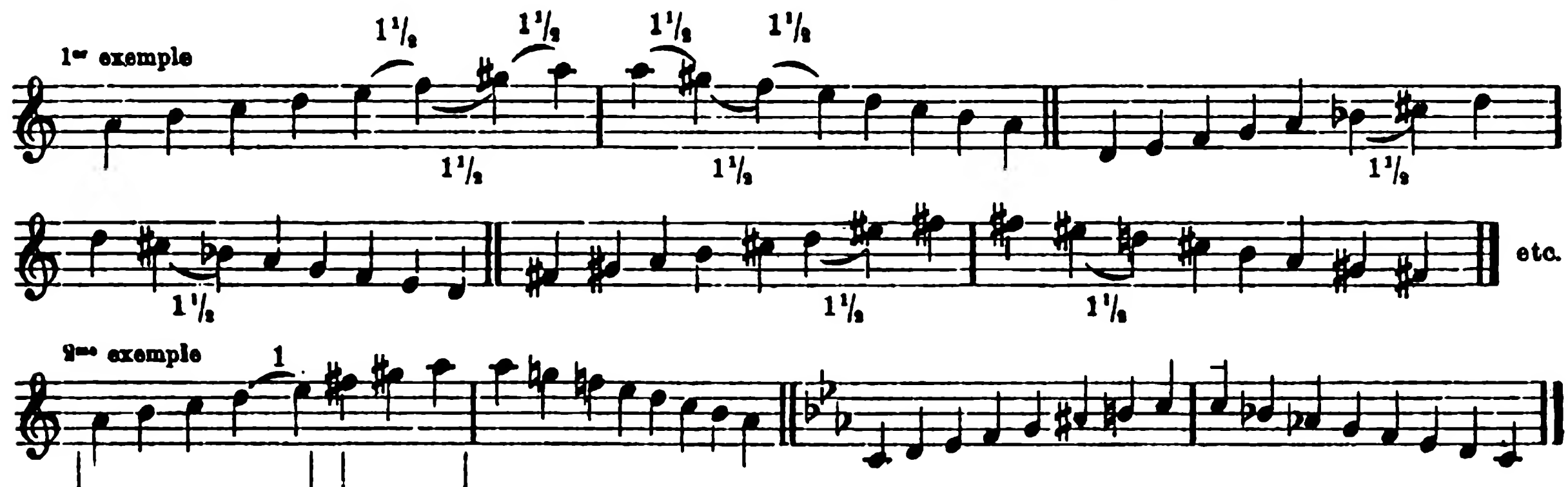
qu'à celle-ci; et de là vient qu'on appelle «relatives» les tonalités: ut majeur et la mineur, — si bémol majeur et sol mineur — la majeur et fa dièse mineur, etc. etc.

Pour des motifs harmoniques (la formation de la cadence parfaite), et pour donner à la gamme éolienne une sensible, semblable à celle de la ionienne, on a été amené à hausser son 7^{me} degré d'un demi-ton chromatique, et on est parvenu ainsi à la formation que nous appelons la gamme mineure harmonique;*) son caractère le plus saillant, c'est l'intervalle de seconde augmentée qui se trouve entre les 6^{me} et 7^{me} degrés, tant en montant qu'en descendant. (Voir 1^{er} exemple.)

Toutefois, cette seconde augmentée n'étant pas facile à attaquer dans le chant choral, et comme elle constitue, par sa position entre deux secondes mineures, un échelon quelque peu scabreux, on adopta, pour des raisons mélodiques, le palliatif suivant: On haussa, en montant, non seulement le 7^{me}, mais déjà le 6^{me} degré de la gamme éolienne primitive, en plaçant devant ces deux notes, mais seulement à cette fin transitoire, les «accidents» nécessaires; et on reprit, pour redescendre, la forme primitive de la gamme éolienne. En conséquence notre gamme mineure mélodique revêt actuellement la forme que voici: (Voir 2^{me} exemple.)

Comme le marquent les crochets, elle se compose en montant d'un tétracorde mineur (dorien ou éolien) auquel succède, à la distance d'un ton entier, un tétracorde majeur (ionien ou myxolidien). En descendant, les accidents sont supprimés, et il ne reste que les notes de la gamme relative majeure, c'est à dire la gamme éolienne primitive.

Il va de soi que, dans l'étude du violon, les raisons qui ont déterminé l'adoption de la gamme mineure mélo-



parfaits correspondants, ceux-ci sont tous durs et larges; et en procédant de même sur ceux d'une tonalité éolienne (mineure), nous n'aurons au contraire que des accords rétrécis, mineurs. Et comme ces accords principaux, correctement reliés, fixent de manière indubitable le caractère de la tonalité correspondante, on peut considérer le mode ionien comme la base de notre «idée du majeur» et l'éolien comme celle de notre «idée du mineur». En raison de leur relativité, on donne à la gamme mineure, qui part du 6^{me} degré d'une gamme majeure, la même armature

digue, et entr'autres la difficulté d'attaque de la seconde augmentée, font que, pour les débutants, on donne à cette gamme mélodique la préséance sur la gamme harmonique, et que l'élève n'aborde celle-ci qu'une fois arrivé à être

*) Cette gamme n'ayant été admise par les théoriciens que vers la moitié du 18^{me} siècle, et par les praticiens que plus tard encore, elle a été appelée, dans les traités de l'époque, la gamme mineure «moderne» ou «nouvelle», en opposition à la gamme mineure mélodique, dont l'adoption générale fut très rapide, et qui, pour cette raison, fut considérée comme la plus ancienne.

151.

D moll.
D minor. | Ré mineur.

152. Allegro.

153. G moll. | Sol mineur.
G minor.

Exercise 153 is in G minor (three flats) and consists of eight staves of piano music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is heavily ornamented with slurs and ties. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

154. Appassionato.

Exercise 154 is in G minor (three flats) and is marked 'Appassionato'. It consists of six staves of piano music. The first staff includes dynamic markings of *p* (piano) and *segue*. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and slurs. The final staff includes the instruction *dim. e ritard.* (diminuendo and ritardando) and ends with a *pp* (pianissimo) marking.

155. Andantino.

I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

156. A moll. | *La mineur.*

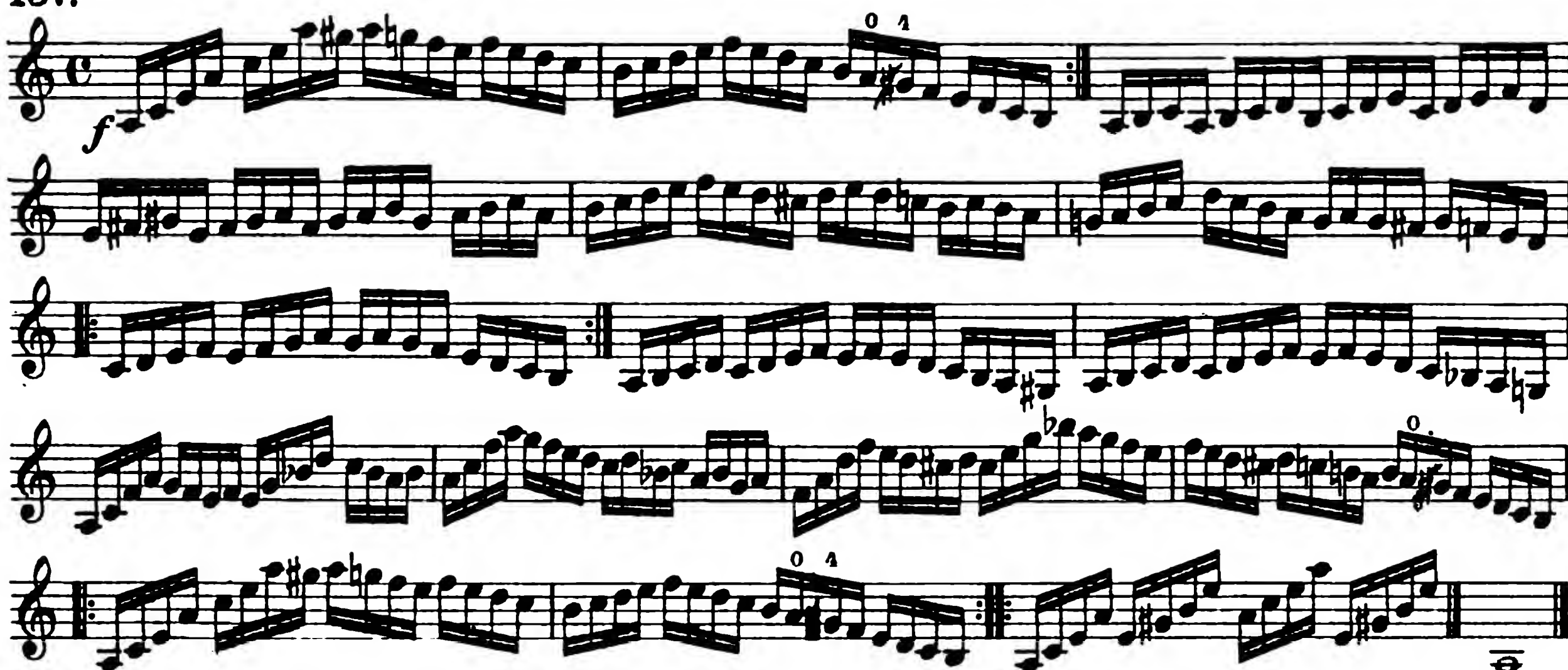
I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

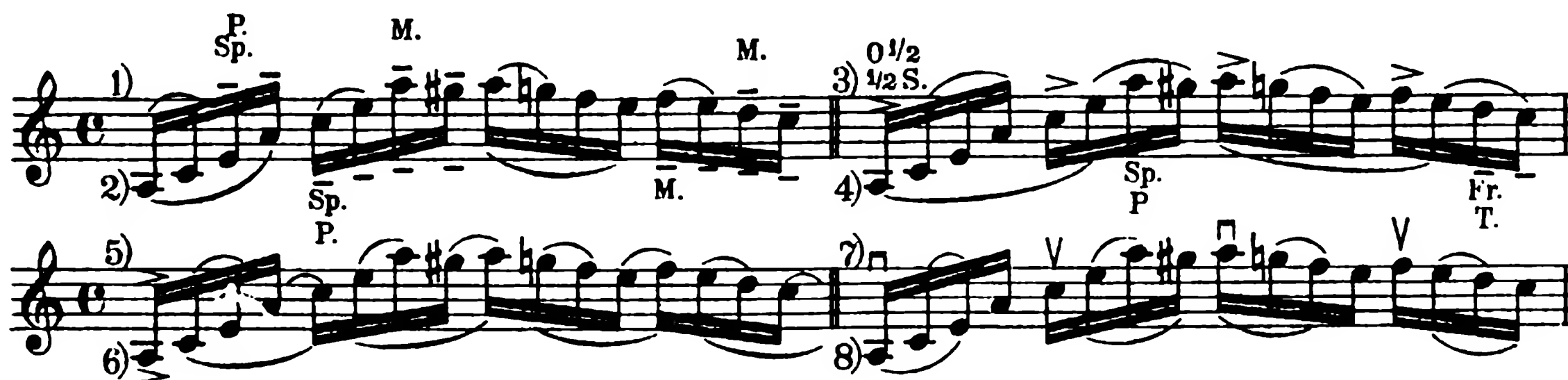
I. *mf*
 II.

I. *mf*
 II.

96
157.

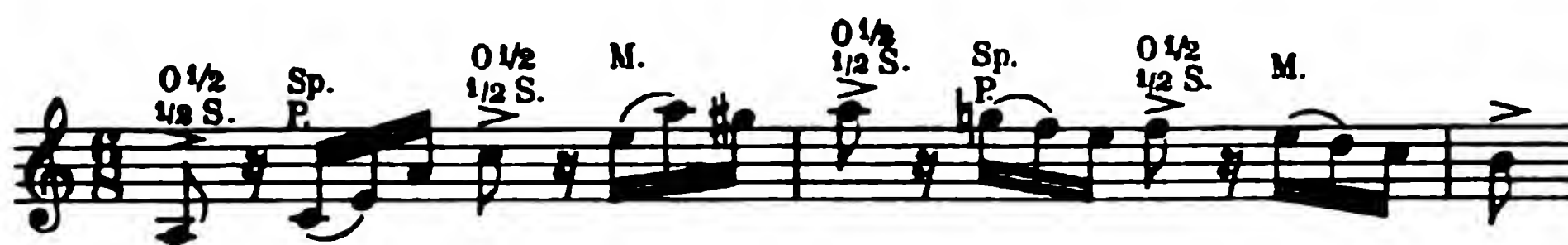


L'élève exécutera l'étude ci-dessus en y employant tous les coups d'archet détachés qu' il connaît jusqu' ici, c'est à dire: au début en larges coups d'archet, en Andante avec la $\frac{1}{2}$ Supérieure, en Moderato avec le $\frac{1}{3}$ S, en Allegro avec le $\frac{1}{4}$ S. Dans les tempi plus rapides, on raccourcit l'archet en ne tirant pas jusqu' à la pointe, et en ne poussant pas jusqu' au milieu. Après cela, il se servira de coups d'archet liés, c'est à dire qu'il fera deux notes en un coup d'archet, en Moderato avec la $\frac{1}{2}$ S, en tempo plus vif avec le $\frac{1}{3}$ ou le $\frac{1}{4}$ S;— quatre notes en un coup d'archet avec la $\frac{1}{2}$ S, 8 notes avec l' A. E.— En suite, il reprendra cette étude, pour le poignet, avec le milieu, puis la pointe, puis le talon de l'archet. Enfin, il exercera les coups d'archets liés, comme suit:



L'exécution des coups d'archet 1 à 4 a déjà été expliquée; par contre ceux marqués 5, 6, 7, 8 sont indiqués ici pour la première fois. Il faut jouer le N° 5 avec la $\frac{1}{2}$ S;— des deux notes en un coup d'archet, c'est la 2^{de}, liée, qui doit être accentuée comme plus importante; on le fera en lui donnant un peu plus d'archet. Il faut jouer le N° 6 avec tout l'archet, et faire sentir comme importante la dernière des 4 notes liées. Mais, tout en employant ces coups d'archet, qu'on se garde avec soin de toute exagération dans leur accentuation.

Pour que le coup d'archet N° 7 fasse son effet exact, on devra s'inspirer non pas d'une division mathématique de l'archet, mais du sens de la phrase. Si nous disions, en appliquant, avec une logique apparente, les lois de la première: il faut donner à deux notes, liées en un seul coup d'archet, plus d'archet qu'à une note isolée, l'accentuation à laquelle nous aboutirions serait tout à fait fautive. Nous devons au contraire nous demander: Laquelle des 4 notes sur lesquelles se répartissent ces coups d'archet à retours réguliers, a-t-elle le plus d'importance?—Et nous trouverons que c'est la première, puisqu'elle a l'accent rythmique; c'est donc à celle-là que nous donnerons le plus d'archet; c'est la 4^{me} qui en a le moins, et c'est à celle-là que nous donnerons le moins d'archet. Pour arriver, dans cet exercice, à la division rationnelle de l'archet, il faudra jouer d'abord, en guise d'exercice préparatoire, ces 4 notes dans le rythme de 6/8 avec lequel la bonne accentuation se produit d'elle même:



Répetons encore ici, en y insistant, que dans l'emploi de ce coup d'archet pour quatre notes de valeur absolument égale, il y a lieu de se garder de toute exagération, afin qu'un procédé qui réalise une conception juste, ne dégénère pas en une pose maniérée et filandreuse. Il en est autrement lorsque c'est l'auteur lui-même qui a prescrit des accents énergiques, comme Viotti dans son 24^{me} Concerto (en si mineur) ou Rode dans son 8^{me} (en mi-mineur)



Le coup d'archet N° 8 demande autant de réflexion que le N° 7; l'exécution en est toutefois beaucoup plus simple. Ici le coup d'archet, revenant à intervalles réguliers, se répartit sur 8 notes divisées en deux groupes. Dans le 1^{er}, la note isolée est celle qui a le moins d'importance, parce qu'elle est la 4^{me}; dans le 2^d, c'est au contraire la note isolée qui en a le plus, parce qu'elle est la 1^{re}. C'est pourquoi, dans l'exécution, il importe, pour le 1^{er} groupe, de ne pas tirer l'archet jusqu'à l'extrême pointe, et de jouer légèrement, en poussant, la note isolée suivante, avec le poignet. Pour la 1^{re} note du 2^d groupe, on fera ensuite un tiré rapide, jusqu'à la pointe, et on jouera enfin, en poussant tranquillement les trois notes liées.

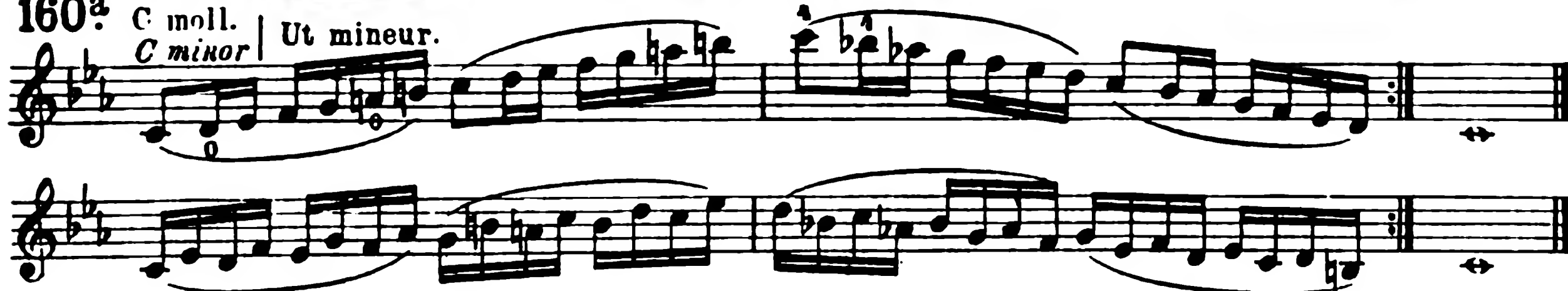
158. E moll. | Mi mineur.
E minor



159. Comodo.



160^a C moll. | Ut mineur.
C minor



160^b Andante espressivo.

I. *p* *mf* *pp*

II.

I. *f* *p*

II.

I. *mf* *mf*

II.

I. *mf* *mf*

II.

I. *dolce*

II.

I. *ritard.* *pin tempo*

II.

I. *dimin.* *ritard.* *pp*

II.

161^a H moll. | Si mineur.
B minor.

161^b Tempo di Minuetto.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

Trio.

p

cantabile

I.

II.

I.

II.

I.

II.

ritard.

Minuetto da Capo.

162^a Fis moll. | Fa dièze mineur.
F# minor.162^b Comodo.
mf

162^c Alla Polacca.

This musical score is for a piece titled "162^c Alla Polacca." It is written for two hands, labeled I. (Right Hand) and II. (Left Hand), in a grand staff format. The key signature consists of two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The piece begins with the instruction *p grazioso* in the left hand. The score is divided into seven systems, each containing two staves. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout. The piece concludes with a final cadence in the right hand. The number 12017 is printed at the bottom center of the page.

I. *p grazioso*

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.


II.

I.

II.

Du Martelé et du Spiccato

Un élève qui aura travaillé à fond les exercices précédents, et consacré à sa tenue du bras et du poignet l'attention nécessaire, possédera déjà la technique de l'archet suffisante pour aborder maintenant des coups d'archet plus difficiles. Parmi ceux-ci figurent au premier rang, le martelé et le spiccato, non seulement parce qu'on les emploie souvent sous leur forme propre, mais parce qu'en outre on a fait dériver d'eux toute une série de coups d'archet artificiels et combinés. En les exécutant et en les employant correctement, un violoniste développe tellement sa puissance d'expression, qu'il estimera bien payés le temps et la peine nécessaires à les acquérir.

Le mot «martelé» vient du latin *martellus*, qui signifie marteau; l'effet de ce coup d'archet doit donc ressembler à celui d'un marteau. On l'exécute comme suit: On exerce avec l'archet, spécialement à l'aide de l'index, une pression sur la corde; mais si, avec cette pression on joue lentement, le son qu'on obtient n'est que gratté et gémissant. Par contre si l'on continue, sans quitter la corde, à y conduire l'archet, ou plutôt à l'en «arracher», en lui imprimant des secousses élastiques et rapides, il en résulte un son utilisable de très brève durée. Représenté par un dessin, ce son là aurait l'aspect suivant: . La verticale en figure le point de départ, c'est à dire le maximum de sonorité, et le sommet du triangle la fin, soit le minimum. Une suite de ces chocs élastiques alternativement tirés et poussés constitue, si elle est faite avec habileté, ce qu'on appelle le martelé. Il va de soi que l'intensité de la pression, la rapidité et l'énergie des chocs doivent être toujours proportionnées à la quantité d'archet employée, afin que les sons produits, tout en étant précis et tranchants, demeurent beaux. Pour étudier le martelé, il faut donc commencer très lentement et piano. On débutera par de

brefs coups d'archet à l'extrême pointe (parce que c'est là que la résistance de la baguette est la plus forte), et on poursuivra les chocs, avec une pression modérée sur la corde, par un mouvement élastique du poignet. Il est clair que, peu à peu, l'intensité de la pression va en diminuant; on doit néanmoins tenir l'archet encore assez solidement pour qu'après le choc la baguette ne tremble pas, et qu'au contraire, il demeure tranquille sur la corde en vue de préparer le choc suivant.

Il importe que les chocs soient bien séparés par une franche pause, c'est à dire qu'aucun son accessoire ne résulte ni de la préparation, ni de la réaction d'un choc.

Une étude rationnelle du martelé fortifie les articulations et accroît la maîtrise dans la conduite de l'archet. Mais l'élève ne saurait être trop mis en garde contre le désir d'exercer ce coup d'archet pendant plusieurs heures. Premièrement, au bout de quelques minutes, les chocs deviennent déjà plus mous et plus faibles, grâce à la fatigue des muscles mis en jeu; secondement, un martelé prolongé provoque assez souvent des inflammations du poignet, très difficiles à guérir. Il vaut donc mieux ne consacrer à son étude que quelques minutes par jour, pendant plusieurs semaines, que de chercher, dans un excès de zèle, à s'en rendre maître en quelques jours.

Lorsque l'élève sera parvenu à jouer le martelé en piano, de manière satisfaisante, il pourra commencer à augmenter l'intensité de la pression et l'énergie du choc, en y employant toujours plus d'archet, d'abord $\frac{1}{4}$, puis $\frac{1}{2}$, puis $\frac{3}{4}$, S.; en employant même, dans un tempo très modéré, et avec une pleine sonorité, l'archet entier. Pour donner au poussé et au tiré une similitude parfaite, il devra, dans les études en triolets ci-dessous, accentuer légèrement la première note de chaque triole.

163^a G moll. | Sol mineur.
G minor.



163^b martelé.

Spitze Pointe. segue

164^a C moll. | Ut mineur.

164^b Pointe.
Spitze (Pt.)

mart. simile



165^a F moll. | Fa mineur.
F minor.



165^b



Chant patriotique.

166. Feufrig. Avec feu.

A. Methfessel.

I. Der Gott, der Eisen wach-sen liess, der woll-te kei-ne Knech-te, drum

II.

I. gab er Sä-bel, Schwert und Spiess dem Mann in sei-ne Rech-te, drum

II.

I. gab er ihm den küh-nen Muth, den Zorn der frei-en Re-de, dass

II.

I. er be-stün-de bis auf's Blut, bis in den Tod die Feh-de! (E.M.Arndt)

II.

Chant de consécration.

167. Frisch und kräftig. (Vivement et avec force.)

A. Methfessel.

I. Stimmt an mit hel-lem, ho-hem Klang, stimmt an das Lied der Lie-der, des

II.

I. Va-ter-land-es Hoch ge-sang; das Wald-thal hall'es wie der! (Claudius)

II.

Trois Etudes.

B. Campagnoli.

168^a Con fuoco.168^b Agitato.168^c Brillante.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, on place, à côté du martelé, le spiccato ou saltato au premier rang des coups d'archet déjà très difficiles. Les mots «spiccato» (net, saillant) et «saltato» (sautillant, sautant, jeté), sans être synonymes en italien, le sont toutefois dans l'art du violon: ils marquent l'emploi du coup d'archet sautillant. — On l'exécute en jetant, ou en laissant tomber l'archet au milieu, à partir d'une hauteur minime; ce procédé ne donne, les premières fois, qu'un son faible et arraché. Mais en y mettant un mouvement élastique du poignet, de telle sorte que l'archet, au lieu d'attaquer simplement la corde, lui imprime des vibrations égales, on arrive à produire, au lieu de la sonorité du simple contact, un son réellement beau. La répétition du procédé donne «le sautillé». Ce coup d'archet, plus encore que le martelé, augmente chez l'élève qui le possède bien la maîtrise de l'archet: on ne saurait donc trop le lui recommander.

Pour l'exécuter bien, il devra tenir compte des indications que voici:

1. On doit avoir le poignet absolument souple et libre, afin que la force, l'énergie et l'élasticité des mouvements propres à lancer l'archet dépendent non du hasard, mais bien de la volonté.

2. Pour donner des sons absolument égaux, il faut que l'archet tombe sur les cordes d'une hauteur constante et toujours sur le même point; cette hauteur sera naturellement plus grande dans le forte que dans le piano. Le fait que l'archet doit attaquer les cordes toujours sur le même point et à angle droit résulte des lois de la sonorité; l'élève s'en convaincra de lui-même à mesure qu'il jouera.

3. Les fonctions du petit doigt seront très surveillées. On s'en servira autant pour neutraliser le poids de l'archet que pour régler la hauteur d'où ce dernier doit tomber.

4. On tiendra la baguette un peu plus verticale que d'ordinaire, afin qu'en lançant l'archet, on ne lui fasse pas toucher la corde, et produire par là de bruits accessoires.

5. Dans le piano, on exécute le spiccato à peu près au milieu de l'archet; dans le forte, on se rapproche du talon. Mais ce sera à chaque violoniste à trouver lui-même à quel point de l'archet le spiccato lui réussit le mieux dans les différents degrés de force et de vitesse, car au point de vue de l'élasticité, toutes les baguettes diffèrent entre elles.

6. Il faudra vouer au ré une attention spéciale, vu qu'en raison de son épaisseur, il vibre plus difficilement que les autres cordes.

7. On exécutera l'étude suivante avec un poignet absolument souple, d'abord avec l'archet posé, puis en spiccato, mais seulement lorsque la main gauche correspondra exactement aux coups d'archet.

8. L'élève ne devra pas se laisser décourager par le caractère des sons (grattés) que produisent toujours les premiers essais de saltato, avec de la patience et de l'exercice, il en donnera bientôt de meilleurs, et ce charmant coup d'archet lui vaudra ainsi un plaisir toujours plus vif.

169a Milieu.
Mitte (middle)



169b Allegretto.
Milieu. Mitte (middle)



169^c Moderato.

Mitte Milieu.

legg. *segue*

169^d Allegretto.

Milieu. Mitte

p legg. *segue*

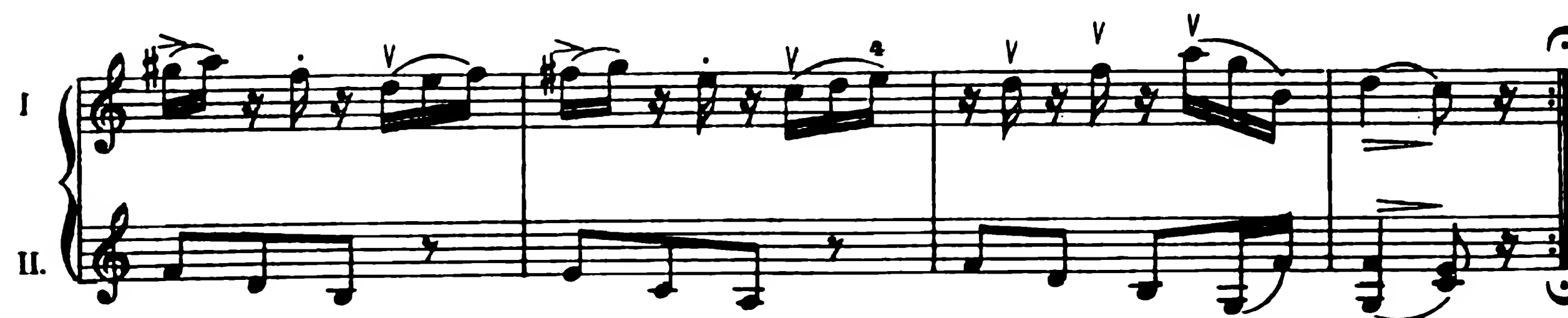


Andantino.

170.

Con grazia.

Campagnoli.



Remarques sur le martelé et le spiccato

La plupart des œuvres pour instruments à cordes, surtout celles de compositeurs ignorants de la technique de l'archet, manquent totalement d'indications précisant si, sous le terme général de «staccato», le coup d'archet désiré est un martelé ou un spiccato. Et, sur ce point, les grands virtuoses divergent tellement entre eux que l'un fait le contraire de l'autre, et même que l'un ou l'autre joue le même passage tantôt en martelé et tantôt en spiccato. Ce qui prouve que cette question, au lieu d'être purement musicale, est simplement une question de style et de goût. Ceci dit sans oublier que plusieurs des classiques du violon, — entr'autres Spohr, mais ce fut le dernier — ont flagellé le spiccato, en l'appelant «un coup d'archet de charlatan, contraire à la dignité de l'art».

Fort heureusement, cette proscription n'a pas duré longtemps, (sauf pour les œuvres des auteurs précités); et le spiccato a même si bien triomphé de l'injuste condamnation qui le frappait qu'il a, de nos jours, dans l'interprétation des classiques et des romantiques, aussi bien que des modernes, et cela à juste titre, un rôle bien plus important que le martelé. Il y a du reste, dans notre splendide musique de chambre, des centaines de thèmes et de passages qui ne peuvent absolument pas être joués en martelé, mais qui, joués avec l'archet posé au lieu de l'être en spiccato, en deviendraient si lourds, qu'au lieu d'impressions fraîches et vivantes, ils ne produiraient plus qu'un mortel ennui. On ne saurait vraiment imaginer sans spiccato les dernières parties du concerto de Mendelssohn et du concerto hongrois de Joachim, sans parler des œuvres modernes de virtuosité.

Deux points sont à retenir de cet exposé, savoir:

1. Que de nombreux passages peuvent être exécutés, sans que leur sens musical en soit compromis, aussi bien en martelé qu'en spiccato.

2. Et que, dans de nombreux cas, une attention réfléchie peut seule conclure à l'emploi de l'un ou de l'autre.

Nous réservons à plus tard un examen plus complet de toute cette question, qui, du reste dépend avant tout du caractère de l'œuvre à exécuter.




Chanson de Mai.

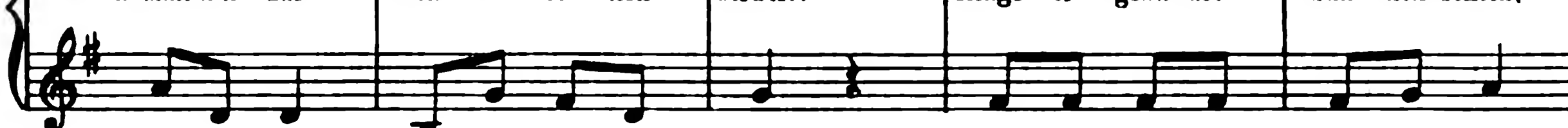
171. Gaïment.

Volksweise.

I.  Al - les nou macht der Mai, macht die See - le frisch und frei. Lasst das Haus!

II. 

I.  kommt hin - aus! Win - det ei - nen Strauss! Rings er - glän - zet Son - nen - schein,

II. 

I.  Duf - tend pran - gen Flur und Hain; Vö - gel - sang, Ham - mer - klang tönt dem Wald ent - lang. Hermann A. v. Kämp.

II. 


Prince Eugène.

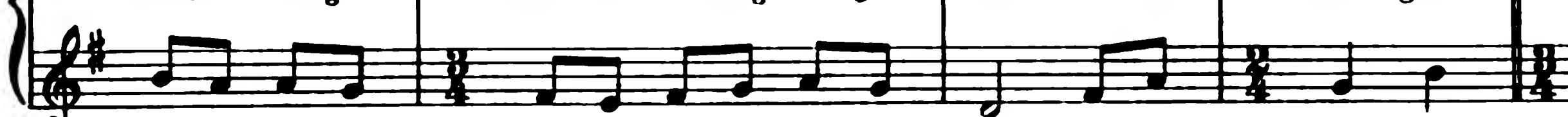
172.

Volksweise.

I.  Prinz Eu - - gon, der ed le Rit tor, wollt' dem Kni - - ser

II. 

I.  wid' - rum krie - gen Stadt und Fe - stung Bel - ga - rad. Er liess schla - gen

II. 

I.  ei - nen Brucken, dass man kunnt hin - - ü - ber - ruck - en mit d'r Ar - mee wohl für die Stadt.

II. 

Abordons maintenant les coups d'archet dérivés du martelé et du spiccato.

Le staccato dit «sérieux» (*staccato serio*) n'est au fond qu'une suite de très courts martelés en un coup d'archet, tiré ou poussé, sans que l'archet quitte la corde. La difficulté de ce coup d'archet plein d'effet, c'est d'arriver à régler si bien la succession des sons produits qu'on puisse les donner dans tous les tempi et dans toutes les nuances. Il y a des violonistes si remarquablement doués pour le staccato que, déjà au bout de peu d'essais, ils semblent «le secouer hors de leurs manches». D'autres, par contre, ont beaucoup de peine à l'acquiescer un tant soit peu. Mais il est incontestable que les moins doués arrivent, par l'exercice, à des résultats beaucoup plus heureux qu'on ne le croit généralement. Il faut surtout ne pas vouloir jouer tout de suite en staccato des passages de plusieurs notes, mais d'abord chercher tout modestement, après des exercices préparatoires de martelé assidûment pratiqués, à se rendre maître de passages de deux, puis de trois, et enfin de plusieurs notes. Insistons toutefois sur le fait que l'énergie du procédé ne doit pas résulter d'une crispation du bras, mais seulement de secousses élastiques données par le poignet et réglées par l'index. Le tempo et la nuance des études suivantes seront entièrement subordonnées aux aptitudes et aux progrès de l'élève.

Le staccato volant, lui, n'est qu'une suite de spiccati en poussant. Au point de vue de la sonorité, il ne diffère pas sensiblement du sautillé simple; il y a toutefois des cas où, en raison de la division de l'archet on ne peut se servir du spiccato, et où le staccato volant constitue un excellent palliatif. Pour peu de notes, et en piano, on l'exécute à peu près au milieu de l'archet; pour plus de notes, il faut naturellement plus d'archet, de sorte que, selon les cas, on peut aller jusqu'à employer l'archet entier. Dans le crescendo, on se rapprochera du talon, de même que, dans le forte, on n'emploiera guère que la $\frac{1}{2}$ inférieure.

173^a Pointe.
Spitze. (Pt.)

p *segue*

173^b Milieu.
Mitte (middle)

p legg.

173^c Pointe.
Spitze.

segue

173^d Milieu.
Mitte. *legg.*

p

173^e *S. staccato serio*

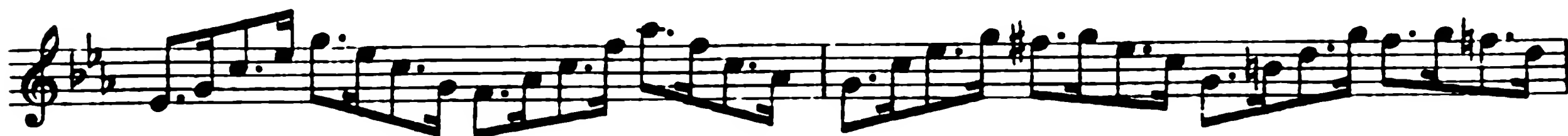
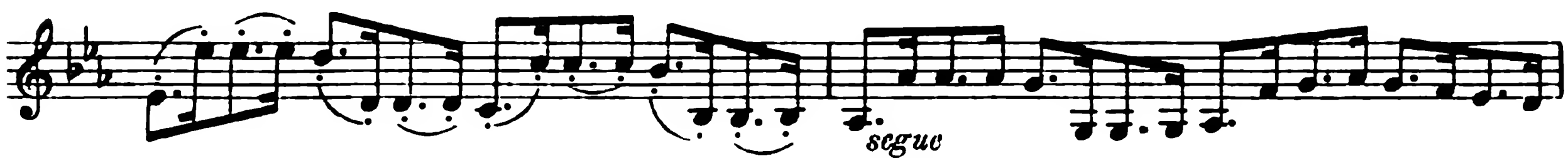
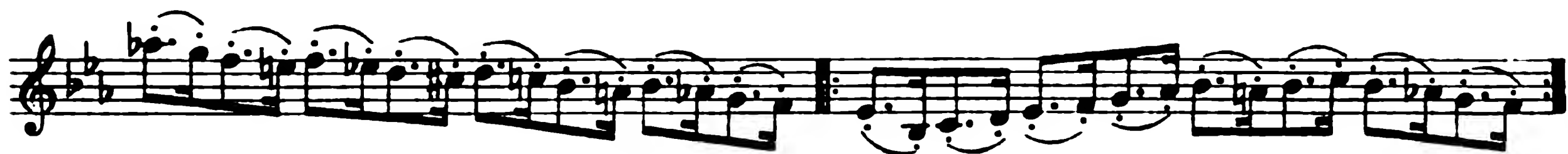
mf

173^f
Risoluto.

174. *ben marcato* *segue* Fiorillo

Les coups d'archet des études et morceaux suivants dérivent, eux aussi, en une certaine mesure, du martelé. Mais ils supposent en sus de la possession complète de ce dernier, un sens du rythme particulièrement développé. A ce point de vue, ceux des n^{os} 175 doivent être étudiés avec un soin tout spécial. On ne tiendra pas le point placé après les croches, mais on fera en lieu et place de ce point, comme c'est indiqué dans les deux premières mesures, un silence de durée au moins égale, et franc de toute bavure. Dans le n^o 175 a), on veillera entr'autres à ne pas jouer en tirant la note brève plus fort que la note principale en poussant. L'élève ne pourra exécuter cet exercice de manière égale que s'il a une indépendance complète des articulations du bras droit. Il s'exercera donc d'abord à ce coup d'archet piano, avec peu d'archet, à l'extrême pointe, et avec le poignet; ce n'est qu'après avoir acquis de la sûreté qu'il augmentera l'archet et la force, et emploiera par là, non plus le poignet seul, mais encore l'avant-bras.

175^a Pointe.
Spitze. (Pt.)

175^b Ben marcato.

175^c Largamente, ma con brio.

A. E. G. B.

Choeur de Preciosa.

176. Moderato.

C. M. v. Weber.

I. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

Au bois, au bois, au bois, au bois, au fond du bois pro-fond, au bois, au

II. *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

bois, l'é - cho ré - pond, l'é - cho ré - pond, au bois l'é - cho ré - pond, au

I. *f* *pp* *f* *pp*

bois l'é - cho ré - pond; les cors font sonner leurs joyeux concerts, par - mi les bouleaux et les ché - nes verts; tra -

II. *f* *pp* *f* *pp*

I. *ff* *pp*
 ra, tra - ra, tra - ra, tra - ral tra - ra, tra - ra, tra - ra, tra - ra, tra - ra, tra - ra!
 P. A. Wolff.

II. *ff* *pp*

Wanderlied.

177.

I. *V*
 Wohl - auf noch ge - trun - ken den fun kein - den Wein! A - do nun, ihr
 A - do nun, ihr Lie - ben, ge - schie - don muss sein.

II.

I. *3* *3* *V*
 Ber ge, du vä - ter - lich Haus! es treibt in die Fer ne mich mäch - tig hin

II.

I. *V*
 aus. A - do nun, ihr Ber - ge, du vä ter - lich Haus! es treibt in die

II.

I. *2* *2* *p* *V* *V* *V*
 Fer - ne mich mäch - tig hin aus, a de! Ju - vi - val - le - ra, ju - vi - val - le - ra, ju - vi -

II. *p*

I. *f* *V* *V* *V*
 val - le - ral - le - ral - le - ral ju - vi - val - le - ra, ju - vi - val - le - ra, ju - vi - val - le - ral - le - ral - le - ra!
 J. Kerner.

II.

Chant du matin du Cavalier.

178.

I. *Mor-gen roth, Mor-gen roth! leuchtest mir zum frü - hen Tod? Bald wird die Trom-pe-to*

II. *bla sen, dann muss ich mein Le-ben las sen, ich und man - cher Ka - me - rad! Wilh. Hauff.*

179. Tempo di Mazurka.

I. *T. Fr.*

II. *Sp. P.*

I. *T. Fr.*

II. *Sp. P.*

I. *T. Fr.*

II. *Sp. P.*

I. *T. Fr.*

II. *Sp. P.*

TRIO.

Meno mosso.

I. *cantabile*

II.

I.

II.

I.

II.

Intermezzo.

P
Sp.

I. *faguito*

II.

Fr. T. Schwesterlein, Schwesterlein, wann geh'n wir nach Haus? Morgen, wann die

I. *p meno mosso*

II. *p*

Hah - nen kräh'n, woll'n wir nach Hau se geh'n; Brü - dor-lein, Brü - der-lein,

I. *ritardando poco a poco*

II.

dann geh'n wir nach Haus!

P. Sp. T. Fr. Mazurka da Capo sin al Fine.

180. Tempo di Marcia funebre.

I. *p*

II. *p*

I. *p* *mf*

II.

I. *f* *pp* *Fine.*

II.

I. *dolce*

II.

I.

II.

I.

II.

Marcia da Capo sin al Fine

I. du auch tief - be - - klom men in Wal des-nacht al - - lein, einst wird von Gott dir

II.

I. kom - - men dein Thau und Son - nen - schein.

II.

I.

II.

I. Dann sprosst, was dir in - des sen als Keim im Her - zen

II.

W. Baumgartner.

I. lag; so ist kein Ding ver - ges sen, ihm kommt ein Blü - then - tag. E. Brachvogel.

II.

Maggiore.

I. *dim.* *pp*

II. *pizz.*

Dans le n° 182, le coup d'archet a) doit s'exécuter en accentuant nettement la seconde note liée, car il a pour but exclusif de préparer celui marqué b), connu sous le nom de coup d'archet de Viotti, et que sa difficulté a rendu célèbre.*) Lorsqu'il est bien exécuté, il fait un effet extraordinaire, surtout dans un forte sur le sol, ou en corrélation avec des doubles cordes. Des deux notes qu'il englobe, la première doit être donnée très piano avec peu d'archet, la seconde avec autant de force et de netteté que possible, et avec beaucoup plus d'archet. Plus sera marquée la différence de force entre ces deux notes, et sans bavure la pause qui doit les séparer, plus le coup d'archet lui-même aura de caractère. Indépendamment de l'exercice préparatoire, l'étude peut en être faite en deux étapes. On l'exercera d'abord longtemps dans un tempo si modéré que les deux notes à lancer en un coup d'archet sonnent tout à fait en martelé. Ayant ainsi écarté le danger de jouer la note faible trop mollement, ou même de l'escamoter, on pourra, mais alors seulement, passer à un mouvement plus vif. Dans un tempo rapide, le procédé s'accomplit sous cette forme, c'est qu'à l'énergique «lancé» en *forte* s'enchaîne un mouvement réflexe, inconscient, du poignet, qui suffit tout à fait à faire sonner la note piano de manière assez nette.

*) Il semble que ce soit Spohr, dont la méthode de violon parut en 1832, qui, de son chef, l'ait dénommé «coup d'archet de Viotti»; du moins n'avons-nous pas réussi, malgré d'actives recherches, à trouver cette dénomination dans des ouvrages antérieurs. Un fait en tout cas remarquable, c'est que Baillot, l'ami intime et le plus grand admirateur de Viotti, parla, il est vrai, dans son «Art du Violon» (1834) de ce coup d'archet, mais l'appelle «La saccade».



182.

a) *mf* *segue*
 b) *mf* *segue*

Le coup d'archet "fouetté" se fait de la manière suivante: on lance l'archet à la pointe, sur la corde, avec de l'énergie, alliée à de l'élasticité; on l'emploie pour faire ressortir très particulièrement une note isolée. S'il tombe sur un temps faible, ce qui, du reste, est la règle, — le fouetté donne un accent qu'on appelle faux, qui produit d'autant plus d'effet que le fouetté lui-même a été plus habilement exécuté. On le fait aussi bien en poussant qu'en tirant. Mais si c'est le plus souvent en poussant, les cas du fouetté en tirant ne sont pas rares. *) Dans les deux cas la beauté du son dépend du fait qu'après avoir "fouetté," l'archet ne tremble pas, mais reprenne tout de suite sur la corde son cours ferme et tranquille, de façon à éviter tout bruit secondaire, faisant sonner le bois de l'archet, et tout contact avec les cordes voisines.

★) 7. Conc. de Rode. 19. Conc. de Kreutzer. 2. Conc. de Spohr.
 etc. etc.
 8. Conc. de Rode. 11. Conc. de Rode. 5. Conc. de Molique.
frisol. 12017

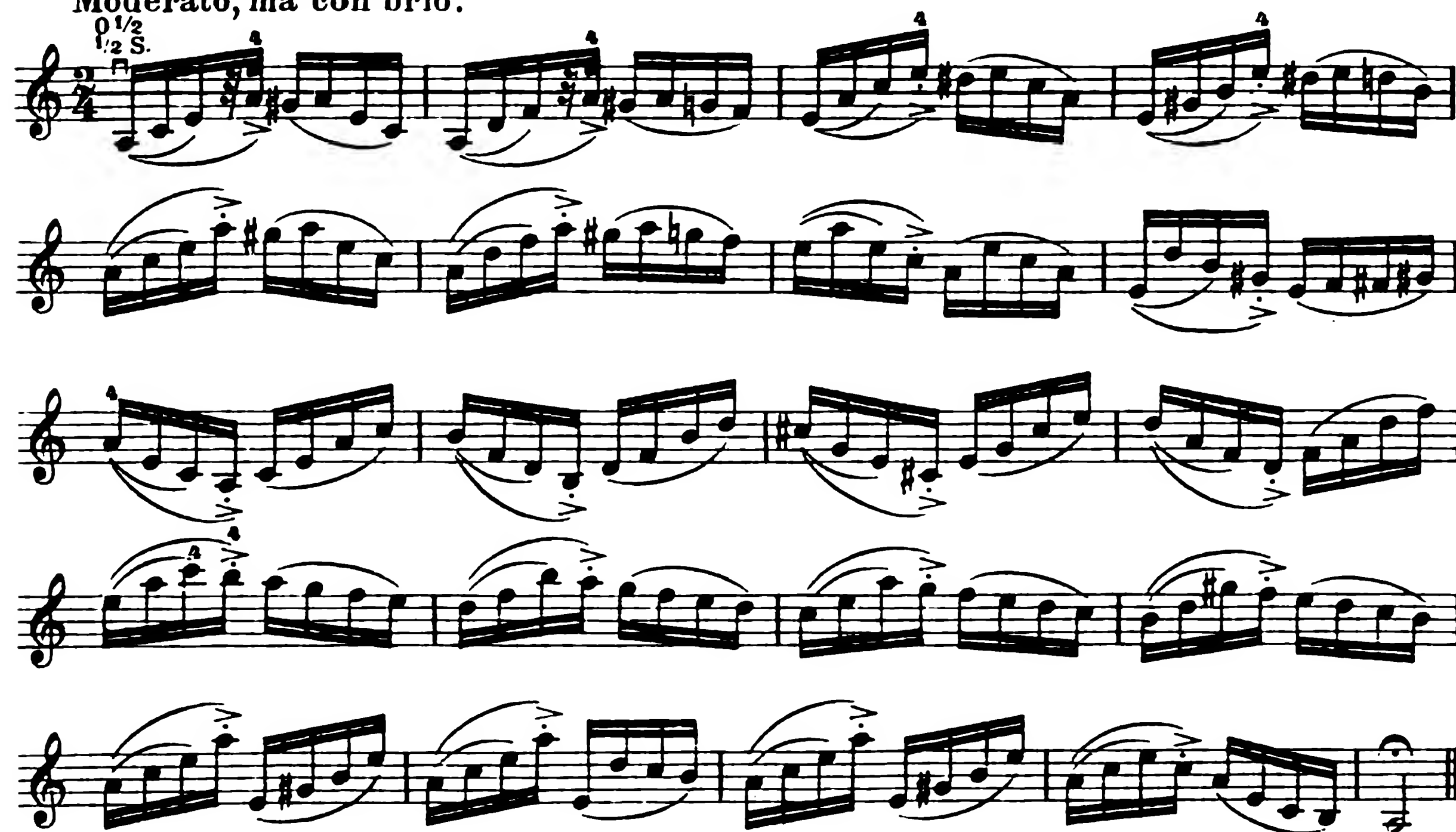
183.

Ben moderato.



184.

Moderato, ma con brio.



Des Ornaments.

Partant du fait que, dans la musique, les facteurs essentiels sont le rythme et l'accent, l'harmonie et la mélodie, on peut dire des ornements — ou agréments — qu'ils contribuent à en augmenter les charmes. Ils sont comme les fleurs dans les prairies et les plantes grimpantes dans les forêts; ce n'est pas pour leur utilité, mais uniquement pour leur beauté, que nous les aimons.

On s'en remettait jadis à la fantaisie de l'interprète du soin de rendre, au moyen d'agréments, une mélodie plus chantante ou plus vivante. Mais si cette liberté a permis à des artistes de goût de faire des «trouvailles», dont quelques unes sont devenues traditionnelles, elle a donné lieu d'autre part à de tels abus qu'elle offre bien plus d'inconvénients que d'avantages. Poussés par le désir de surpasser leurs prédécesseurs ou leurs rivaux dans l'emploi d'ornements toujours plus riches et plus artistiques, les chanteurs et les virtuoses en étaient venus à un degré où la mélodie primitive se perdait pour l'auditeur dans le fouillis dont ils l'entouraient. En conséquence, et pour parer à ce mal, les compositeurs furent dès lors forcés d'écrire les ornements qu'ils voulaient avec tant de précision qu'aujourd'hui tout interprète considère comme un devoir de ne rien changer à l'oeuvre qu'il joue.

On sait que certaines particularités harmoniques et mélodiques permettent de fixer à quelle époque, et dans quel pays, une oeuvre est née; il en est de même des ornements, ou plutôt de la manière de les exécuter, qui varie selon les époques; celle-ci est subordonnée à des conditions qui ne pourront toutefois être exposées que dans notre chapitre «Du style et de l'interprétation», vu que, pour un débutant, elles n'entrent pas en ligne de compte. Un élève de ce degré peut donc se borner à n'étudier que les ornements les plus courants, sous leurs formes les plus simples, mais il doit se les approprier à fond, tels qu'ils sont écrits. Sans parler du fait qu'une bonne exécution des agréments témoigne du goût de l'élève, disons que l'étude de ceux-ci constitue pour la main gauche un puissant moyen éducatif. Par exemple, de consciencieux exercices de trilles fortifient les doigts et leur donnent plus d'indépendance qu'aucuns autres.

On écrit les ornements soit en petites notes — c'est la manière la plus claire —, soit au moyen de signes dont le sens est généralement connu; mais, dans leur exécution, le tempo du morceau et le tempérament de l'artiste peuvent toutefois influencer, du moins sur leur groupement. On voit par là que la science des ornements n'est pas d'une importance capitale, et qu'en tout cas ceux-ci ne doivent troubler ni le rythme, ni l'harmonie, ni la mélodie. Dans les cas douteux ou difficiles, il faut donc jouer d'abord le passage sans aucun ornement, et n'y introduire ceux prescrits qu'une fois très au clair sur la forme mélodique.

L'ornement le plus simple et le plus facile à exécuter est l'appoggiature brève, qu'on écrit au moyen d'une petite note, soit barrée, soit de minime valeur. Elle peut former avec la note principale n'importe quel intervalle, montant ou descendant, qui ait avec la tonalité du morceau des rapports harmoniques ou mélodiques. Elle doit être, comme durée, "aussi brève que possible," c'est à-dire qu'on ne doit pas distinguer si elle a été prise sur la note suivante ou sur la précédente.

185^a

Ben moderato.



185^b

Allegretto.
M. 7

mf legg. segue

185^c

Andantino grazioso.

p

The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The notation is dense, featuring many slurs and ties, indicating a continuous melodic line. The first staff has a double bar line and a repeat sign. The second staff has a double bar line and a repeat sign. The third staff has a double bar line and a repeat sign. The fourth staff has a double bar line and a repeat sign. The fifth staff has a double bar line and a repeat sign. The sixth staff has a double bar line and a repeat sign. The seventh staff has a double bar line and a repeat sign. The eighth staff has a double bar line and a repeat sign. The ninth staff has a double bar line and a repeat sign. The tenth staff has a double bar line and a repeat sign. The piece concludes with the marking *calando* and *pp* (pianissimo).

185^d Andante comodo.

The musical score is for a piano piece, numbered 185^d, in G major (one sharp), 3/4 time, and marked Andante comodo. It consists of six systems, each with a right hand (I) and left hand (II) part. The first system is marked *dolce* and *p*. The second system continues the melody and accompaniment. The third system is marked *mf*. The fourth system continues the piece. The fifth system is marked *f* and *p*. The sixth system has a key signature change to F major (one flat) and continues the piece. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano, consisting of six systems of staves I and II. The notation is written in a standard musical notation style, featuring notes, rests, and various musical symbols. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *dolce*, *p*, *calando*, *espr.*, *mf*, *ritard.*, and *pp*. The first system shows a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system introduces the *calando* marking, indicating a gradual slowing down. The third system features the *dolce* marking, suggesting a soft and sweet tone. The fourth system includes the *mf* marking, indicating a moderate volume. The fifth system features the *espr.* marking, suggesting a spirited or expressive performance. The sixth system concludes with the *ritard.* and *pp* markings, indicating a gradual slowing down and a very soft volume.

186.

Allegretto scherzando.

Campagnoli.

I. *p* *P. Sp.* *M.* *f*₂

II.

I. *p*

II.

I. *f* *Fine.*

II.

Minore.

I. *dolce* *f*

II.

I. *p* *sec.*

II.

I. *cresc.* *f* *D. C.*

II.

L'appogiature longue, qui joue dans l'ancienne musique un rôle considérable, se marque de nos jours en notes ordinaires, écrites dans leur pleine valeur. Mais si elle a perdu par là son caractère primitif, l'écriture actuelle, par contre, exclut les chances d'erreurs. Dans les trois morceaux ci dessous, Campagnoli a écrit la valeur respective de chacune des appogiatures longues avec une précision telle que l'élève ne peut y commettre de méprises.

187^a

Adagio non troppo

Campagnoli.

First system: Right hand (I) begins with a long appoggiatura (marked 'V') on a half note, followed by a series of eighth and sixteenth notes. Left hand (II) provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system: Right hand continues with a series of eighth notes and a long appoggiatura (marked 'V'). Left hand continues with eighth notes.

Third system: Right hand concludes with a final long appoggiatura (marked 'V') and a repeat sign. Left hand continues with eighth notes.

187^b

Andante mesto.

Campagnoli.

First system: Right hand (I) begins with a long appoggiatura (marked 'V') on a half note, followed by a series of eighth notes. Left hand (II) provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system: Right hand continues with a series of eighth notes and a long appoggiatura (marked 'V'). Left hand continues with eighth notes.

187^c

Andantino grazioso.

Campagnoli.

La double appoggiature consiste en deux petites notes qui s'exécutent rapidement, l'une plus haute, l'autre plus basse que la note principale. Dans la règle, l'une des deux forme avec la principale un intervalle d'une seconde. Le temps nécessaire à son exécution est le même que pour l'appoggiature brève.

188.

Tempo di Marcia.



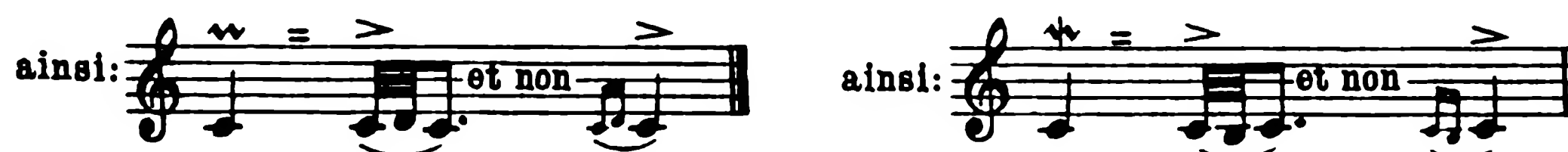
Le coulé se compose de deux ou plusieurs notes à intervalles de secondes, qui précèdent ou suivent la note principale, en montant ou en descendant. On prend sur la note précédente le temps nécessaire à son exécution, de sorte que la note principale est seule à recevoir la force normale d'attaque.

189.

Tempo di Minuetto.



Le mordant a deux formes: le mordant ascendant et le mordant descendant. Le mordant ascendant se compose de deux notes dont la 1^{re} donne déjà la note principale, et la 2^{me}, qui s'enlève rapidement, en forme la seconde ascendante. On l'écrit au moyen du signe \sim placé sur ou sous la note à orner. Si ce signe est barré, \sim , la seconde doit être descendante, et on obtient par là le "mordant descendant" si employé dans la musique déjà ancienne. Les accidents placés sur ou sous le \sim - (ou \sim) - indiquent si la seconde doit être, par rapport à la note principale, majeure ou mineure. En opposition avec la double appoggiature, c'est la 1^{re} note du mordant qui doit être attaquée en lieu et place de la principale; on l'exécute donc:



L'élève fera bien d'étudier assidûment le mordant, vu que celui qui l'exécute bien apprend par là plus facilement le trille. Toutefois sa vélocité doit résulter non d'une crispation du bras, mais de l'indépendance des doigts. On peut, il est vrai, recommander d'élever autant que possible le doigt qui fera la seconde rapide, mais l'élève devra se garder de toute exagération. Dans la règle, le bout du doigt destiné à s'abaisser ne doit pas s'être élevé au-dessus de la dernière phalange du doigt précédent. De plus, et pour des raisons de pureté technique, le doigt qui aura joué la "seconde rapide" doit se relever verticalement, et non en biais.

Exercices préparatoires pour les Mordants.

190^a



• Dans sa méthode de violon, Spohr a prodigué les termes: trille, groupetto et mordant, de manière si erronée qu'après lui, les difficultés relatives au sens des anciens ornements, déjà graves auparavant, sont devenues insolubles.

190^b Vivo.
mart.

190^c Allegretto grazioso e scherzando.

M. *p legg.*

mf

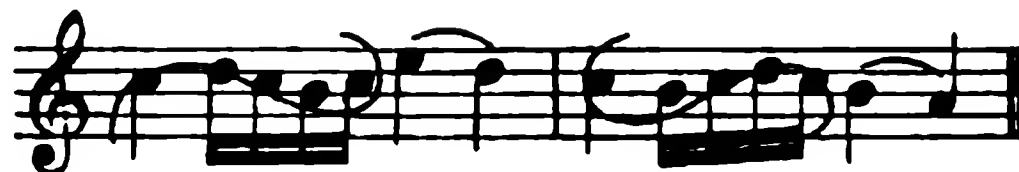
pp

190^d Ben moderato e marcato.

p

pp

Le groupetto est un groupe de notes qui enveloppent la note principale de secondes montantes et descendantes. Le signe qui le marque en donne réellement le dessin, c'est à dire qu'il en décrit la forme, ∞ ou ∞



Mais comme on ne s'est parfois souvenu ni de l'origine, ni du sens de ce signe, on s'est fait peu à peu, au sujet de son exécution, des opinions erronées, qu'il sera difficile de corriger.

Il faut tenir compte, d'abord, de l'endroit où est placé le signe, car l'effet en est différent selon qu'il est mis au-dessus ou à droite de la note principale. Dans le 1^{er} cas, son exécution ressemble à celle d'un coulé de trois notes, dont la direction est du reste exactement marquée par certains compositeurs, selon qu'ils en écrivent la position ainsi: ∞ ou ainsi: ∞ *)



Dans la règle, le fait que le groupetto, écrit ∞ ou ∞ , est placé au dessus de la note principale, signifie simplement qu'il doit commencer par la note supérieure et être exécuté rapidement.

Vivace.

Haydn, Quatuor Ut maj. 

Allegro non tanto.

Mozart, Sonate Fa maj. 

Beethoven, Op. 18. 

Quatuor Ut mineur.

*) Mais comme il subsiste, sur ce point, des divergences de vues, les compositeurs contemporains écrivent les ornements en petites notes, comme ils les veulent, usage qu'on rencontre du reste déjà chez Haydn, Mozart et Beethoven. Il est vrai qu'au point de vue du groupement des petites notes, il ne donne pas encore la clarté absolue, mais il constitue déjà, certainement, un progrès.

Allegro.

Mozart, Sonate en sol maj. Exécution.

Allegro.

Mozart, Sonate en si bémol maj. Exécution.

Adagio cant.

Beethoven, Romance en fa. Exécution.

The image shows three musical examples. The first is from Mozart's Sonata in G major, Allegro, showing a note with a mordent ornament and its execution. The second is from Mozart's Sonata in F major, Allegro, showing a note with a mordent ornament and its execution. The third is from Beethoven's Romance in F major, Adagio cantabile, showing a note with a mordent ornament and its execution.

Mais lorsque, écrit ∞ ou ∞ , il est placé après la note principale, son exécution, ou plutôt la manière d'en grouper les notes, dépend de la mesure et du rythme du morceau. Rappelons toutefois qu'à l'égard de cet ornement il est d'usage de laisser à l'interprète une certaine liberté, qui donne essor à son goût et à son sens du style; on arrive ainsi à libérer l'essence même de l'art des ornements, c'est à dire la grâce naturelle, des entraves du pédantisme. — Et ici nous allons donner, au lieu d'interminables dissections de chacun des cas particuliers, quelques exemples, en notation exacte, des groupettes les plus employées. L'analyse des cas difficiles n'a du reste rien à faire dans un enseignement élémentaire.

Exemples en mesures binaires.

Adagio cantabile.

Beethoven, Romance en Fa maj.

Possibilités d'exécution. a) b) c) d)

Poco adagio.

Beethoven, Romance en sol maj.

Possibilités d'exécution. a) b) c) d)

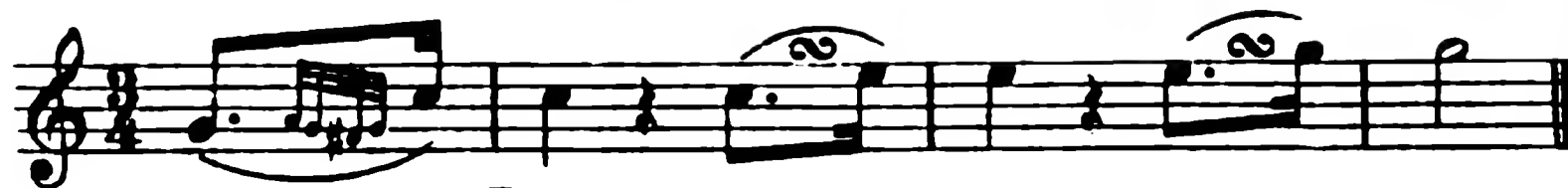
Allegro molto. Exécution. a) b) c)

The image shows three musical examples. The first is from Beethoven's Romance in F major, Adagio cantabile, showing a note with a mordent ornament and four possibilities of execution (a, b, c, d). The second is from Beethoven's Romance in G major, Poco adagio, showing a note with a mordent ornament and four possibilities of execution (a, b, c, d). The third is from Beethoven's Romance in G major, Allegro molto, showing a note with a mordent ornament and three possibilities of execution (a, b, c).

Rode,
Variations en sol maj.



Mozart,
Quatuor sol maj.
Andante cantabile



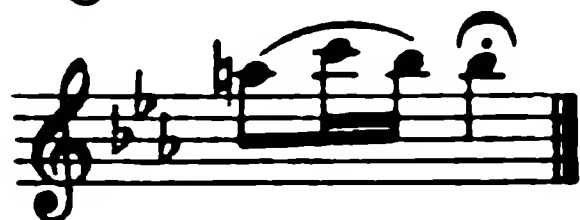
Exécution. a)



Mozart,
Sonate en si bémol maj.
Allegro moderato.



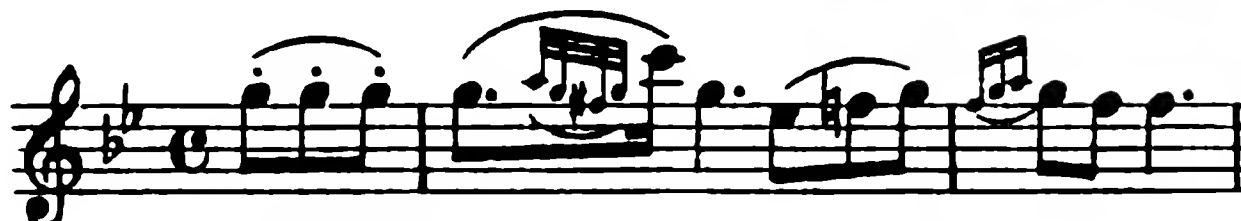
Exécution.



Exécution.

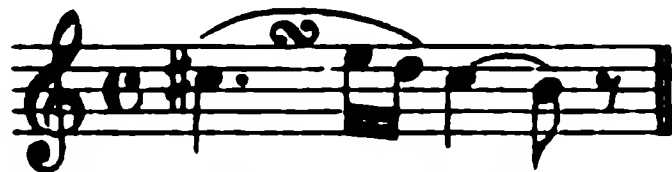
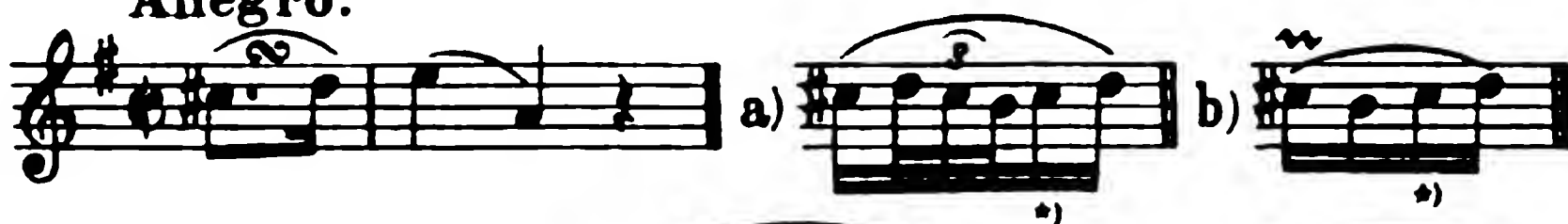


Ibid.
Allegro moderato.

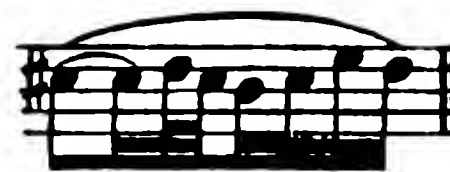


Allegro.

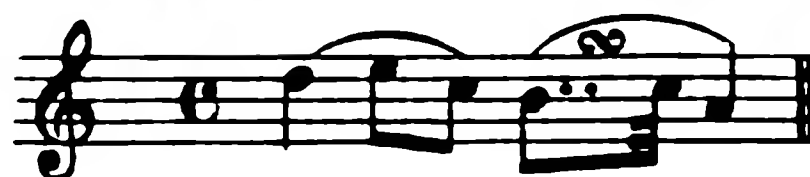
Viotti,
23^{me} Concerto.



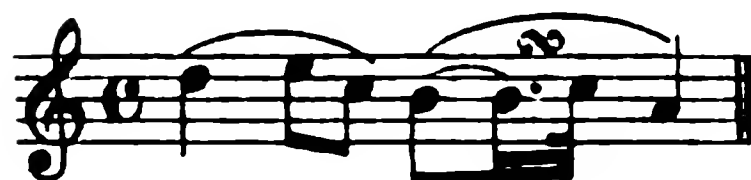
Exécution.
a) lent.



Exécution.
a) lent.



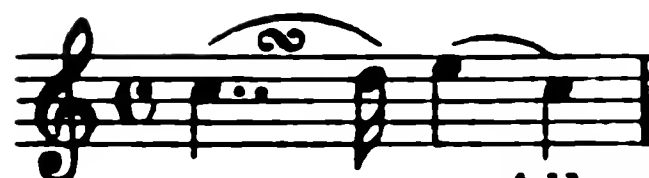
Exécution.



Exécution.



ou:

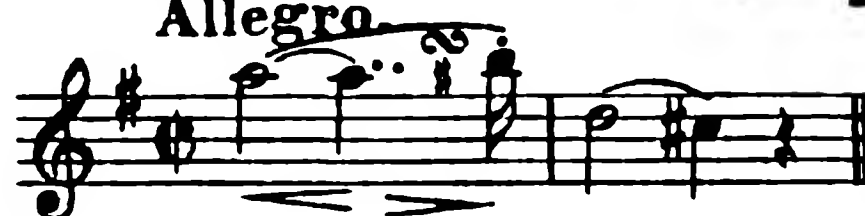


a) lent.

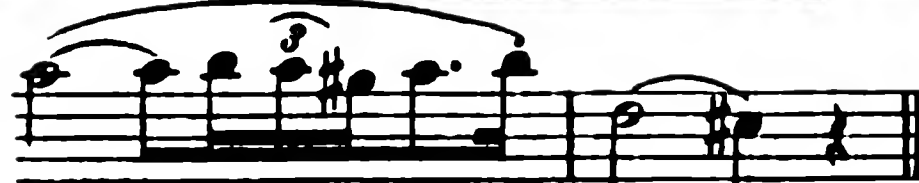


Allegro.

Viotti,
23^{me} Concerto.

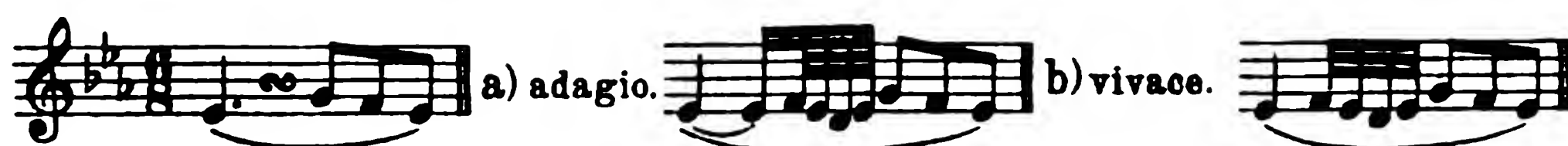
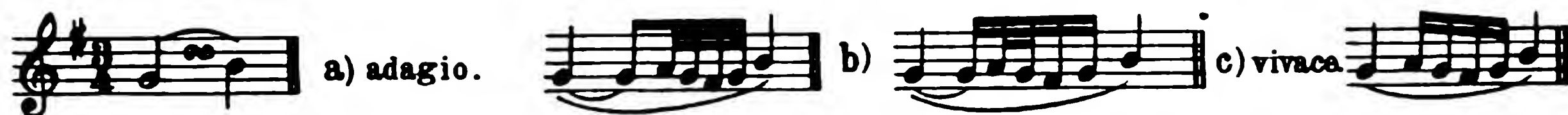


Execution



La dernière note du groupetto, c'est à dire la 8^{me} apparition de la note principale, tombe juste sur le moment représenté par le point placé après la note principale (supposée sans ornement). La note qui suit le groupetto, imprimée en caractère normal, arrive ainsi à sa pleine valeur: toute l'exécution prend alors une allure naturelle.

Exemples en mesures ternaires.



191 a.

Andante cantabile.



191^b Tempo di Valse.

I. *cantando*

II.

I. *f con fuoco*

II. *dolce*

I.

II.

I.

II.

I.

II.

192.

Andante grazioso.

Campagnoli.

I. *dolce*

II.

I.

II. *f*

I.

II. *p* 1 1

I. *f*

II.

Fine.

TRIO I. Bolero.

Con più moto.

I.

II.

I.

II. *dolce*

I.

II. *f* *Andante D.C.*

TRIO II.
Allegretto.

smorfioso *f*

sec.
scherzando *Andante D.C.*

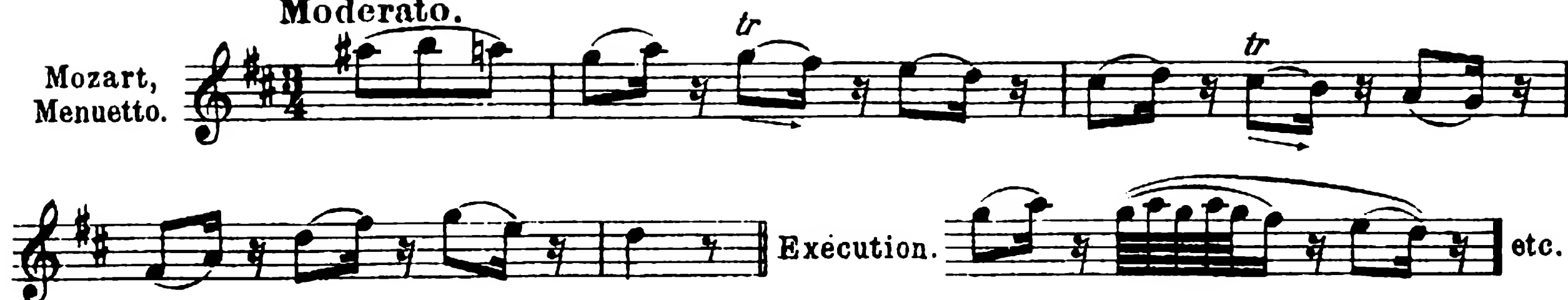
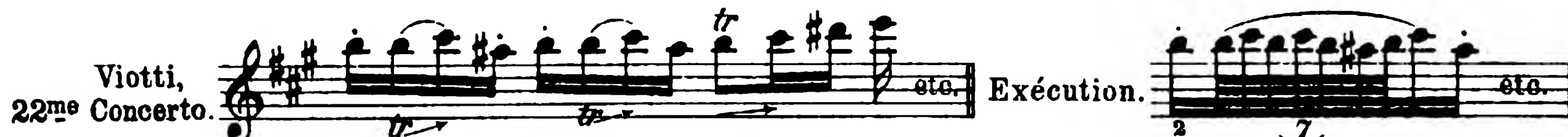
Le trille est un ornement qui résulte du battement régulier d'une note avec la note supérieure, et qu'on prescrit au moyen du signe *tr*, placé au-dessus ou au-dessous de la note.

Trille. Terminaison. Trille. Terminaison.

Sa beauté dépend essentiellement de l'égalité des battements, égalité qui, aboutissant à la „terminaison“ usuelle du trille, donne à celui-ci la „rondeur“. Comme on le voit par l'exemple ci-dessus, le trille peut commencer aussi bien par la note principale que par la note accessoire. La première manière s'emploie presque sans exceptions dans la musique moderne; la seconde doit être formellement prescrite par une appoggiature (la seconde majeure ou mineure de la note trillée.)

En ce qui concerne la terminaison, les indications ci-dessous suffisent pour le moment. Certains trilles que nous appellerons „brefs“, et qui ne sont, comme dit Léop. Mozart, que „des mordants répétés deux ou trois fois“, n'ont pas de terminaison, lorsque la note suivante descend; mais ils en ont une, lorsque cette note monte:

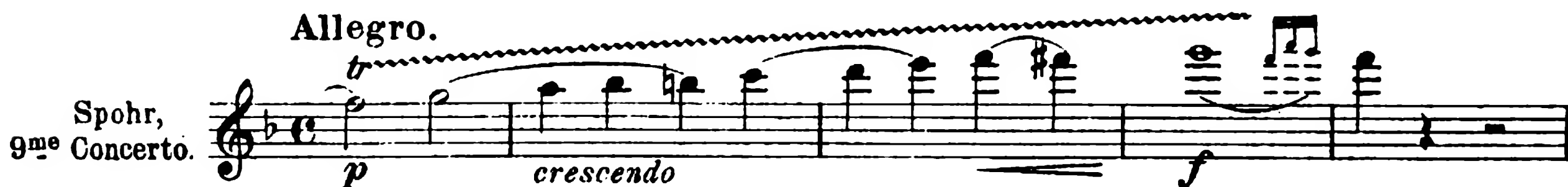
Exécution. Exécution.

Moderato.Mozart,
Menuetto.Rode,
8^{me} Concerto.Spohr,
9^{me} Concerto.Viotti,
22^{me} Concerto.Rode,
8^{me} Concerto.Spohr,
Scherzo.

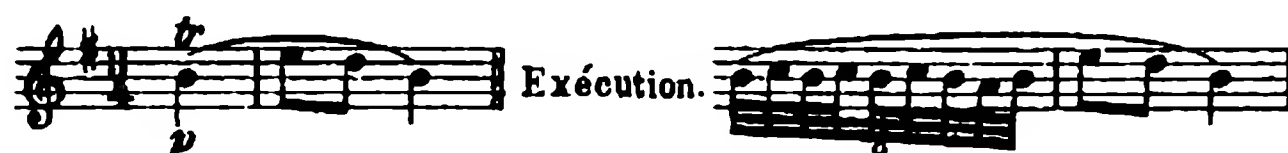
Il n'y a pas besoin de terminaison, lorsque le passage qui suit le trille a lui-même la forme d'une terminaison. *)

Loure
de Bach**Allegro.**

Dans une succession de trilles, montants ou descendants, on ne fait de terminaison qu'après la dernière note, à moins que le compositeur n'en ait marqué d'autres:

Allegro.Spohr,
9^{me} Concerto.Beethoven,
Sonate à Kreutzer.

*) Cette règle ne saurait toutefois s'appliquer à un thème comme celui, si discuté, de Beethoven, dans sa Sonate en sol majeur pour piano et violon, Op. 96. Ici, bien que les deux croches succédant au trille forment une véritable terminaison, le trille lui-même doit avoir la sienne, faute de laquelle le thème perdrait toute sa grâce.



La terminaison n'est que d'une seule note, formée de la seconde inférieure, lorsque la note trillée se répète.



Dans tous les autres cas on fait, dans la musique moderne, une terminaison, même quand celle-ci n'est pas écrite expressément. (Nous reviendrons plus tard sur le trille et les terminaisons dans la musique ancienne.)

En ce qui concerne l'exécution du trille, nous pouvons, d'une manière générale, nous en référer aux avis et conseils que nous avons donnés au sujet du mordant. Nous pouvons les compléter sur un point, c'est qu'en fait le trille incombe à la main gauche seule, et qu'il y a lieu de ne mettre des accents, etc. que là où le compositeur l'a formellement marqué. C'est une déplorable habitude que celle prise par de nombreux violonistes, d'enfler, vers le milieu, tout trille un peu prolongé, ou de l'attaquer par un choc. Quant à l'attaque du trille, elle doit être excessivement juste; cette règle résulte du fait que le passage d'un trille sur un ton entier, à un trille sur un demi-ton (ou vice versa) a souvent le caractère d'une modulation. L'expérience enseigne que les battements doivent être plus rapides sur les sons hauts que sur les sons bas, et l'acoustique le confirme.

Etudes préparatoires pour le Trille.

193^a



193^b

a) \square

b)

193^c

a)

b)

193^d

This musical score page contains ten staves of music in G-flat major (two flats). The first five staves (measures 188-192) feature a continuous, flowing melody with many beamed eighth and sixteenth notes. The sixth staff (measure 193) is marked with a forte 'f' dynamic and a repeat sign, indicating the start of a new section. Measures 194-202 continue with a similar melodic style, often using repeat signs to indicate repeated rhythmic patterns. The piece concludes with a final whole note chord on the tenth staff.

188

189

190

191

192

193^e

194

195

196

197

198

199

200

201

202

Etude.

155

194.

de Bériot.

I. *p*

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

195^a Allegro.

legg.

Moderato. Andante.

195^b $\frac{1}{2}$ S. Moderato assai.

f *ben marcato*

Exécution. Moderato assai. Vivace.

195^c

Moderato.

mf

The first piece consists of four staves of music. The key signature is one sharp (F#). The music is characterized by frequent trills (tr) and slurs, suggesting a fast and decorative tempo. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some measures containing multiple trills.

195^d Musette.
Allegretto.

The second piece, 'Musette. Allegretto.', consists of eight staves of music. The key signature is one sharp (F#). The music is characterized by frequent trills (tr) and slurs, suggesting a fast and decorative tempo. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some measures containing multiple trills. The piece concludes with a double bar line.

196. Andante cantabile.

I. *p* *tr*
 II. *p*
 I. *tr*
 II. *tr*
 I. *tr*
 II. *tr*
 I. *tr*
 II. *mf* *tr*
 I. *tr*
 II. *dolce*
 I. *tr*
 II. *p*

197. Bourrée.

I. *energico* *f* *marcato*
 II. *f* *marcato*

I.
 II.

Fine. *dolce*

grazioso

calando

f

D. C. sin al Fine.

Kolo.
Danse nationale des Serbes.

161

198. Allegro

I. *ff*

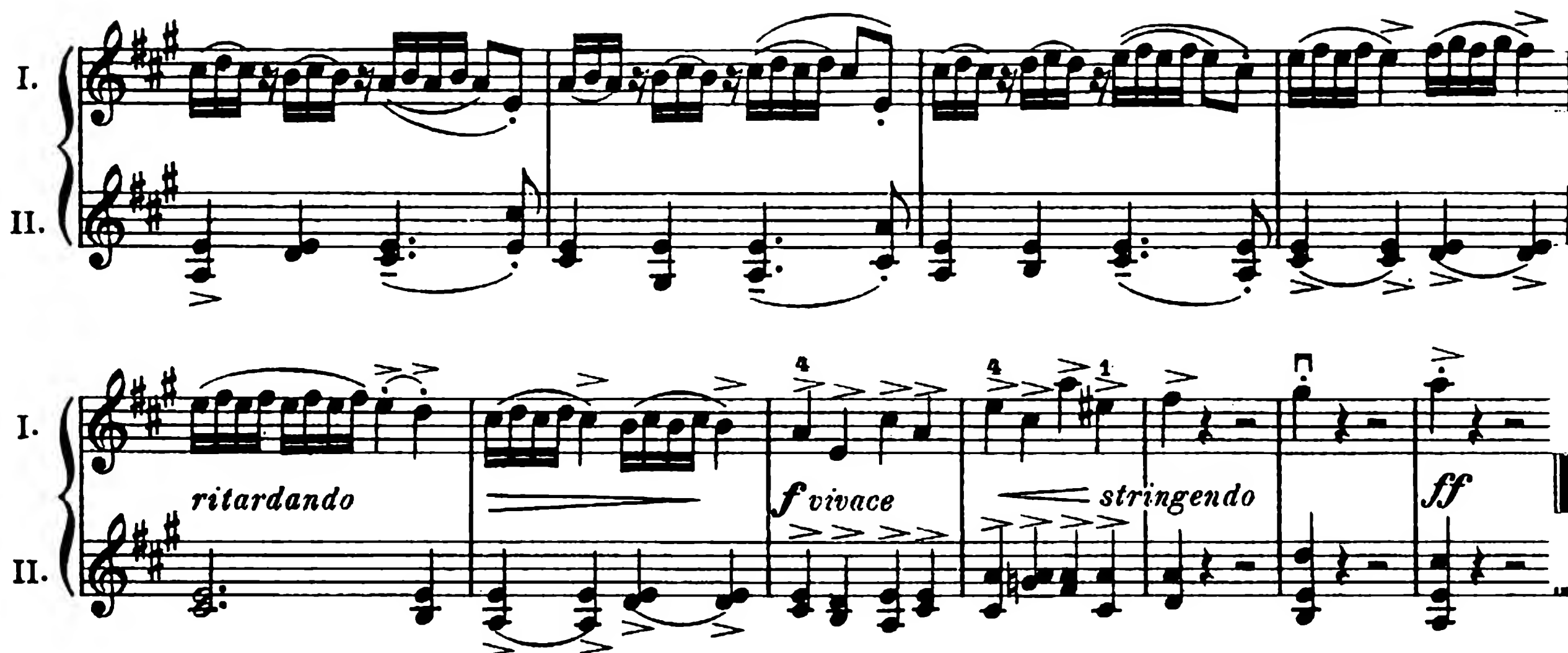
II. *mf*

I. *f marcato*

II. *p legg.*

I. *f*

II. *p*

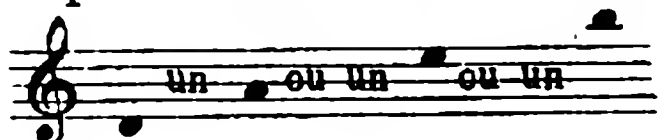


Des Gammes Chromatiques.

La manière d'écrire les gammes chromatiques ayant varié selon les époques (les meilleurs compositeurs n'ont pas réussi à la soumettre à un principe absolu), il en a été de même du doigté relatif à leur exécution. On a de tout temps discuté longuement si- et dans quels cas- l'emploi des cordes à vide pouvait être admis. Par exemple, Spohr dit dans sa méthode de violon: „Les sons de cordes à vide, surtout ceux du mi et du la, étant plus intenses que les sons appuyés, on cherche, dans les gammes chromatiques, à les éviter le plus possible.“ Et néanmoins, — tout de suite après, il écrit expressément, dans une Etude chromatique, les doigtés suivants:



Convenons d'emblée qu'une oreille exercée aux sonorités du violon discernera, même au cours d'une chromatique rapide, les sons à vide; mais il ne s'ensuit pas qu'elle en sera forcément choquée, si l'exécution de cette gamme répond du reste à toutes les exigences légitimes. L'emploi des cordes à vide comporte d'autre part un avantage qui n'est pas à négliger c'est qu'il permet, dans la plupart des cas, d'éviter le glissement du 3^{me} doigt, et supprime ainsi l'un des inconvénients inhérents à la technique du violon. Il est toutefois sous-entendu que le passage du dernier son appuyé au son à vide doit se faire sans secousse et avec souplesse; de plus, que l'attaque doit être mathématiquement juste.

Le cas où le 3^{me} doigt a aussi à glisser d'un demi-ton ne se présente que dans les passages chromatiques où la dernière note, ou la note la plus haute, est la même que celle de la corde voisine à vide, c'est à dire quand c'est un  *) Les exemples suivants le feront comprendre:



En ce qui concerne l'exécution, la main gauche doit tendre avant tout à une pose aussi tranquille que possible. Il faut que les doigts glissent avec rapidité et précision, mais sans exercer sur les cordes une pression trop forte, afin de n'être pas entravés dans leur mobilité. (Eviter les miaulements.)

199^a

Adagio.


Campagnoli.




*) Mais si le doigté qui, dans les chromatiques en 1^{ère} position, permet l'emploi des cordes à vide, s'est implanté, en raison de sa facilité d'exécution, dans presque toute la musique moderne, il est incontestable que la suppression des cordes à vide a aussi ses avantages. D'abord, elle stimule beaucoup l'extensibilité et la souplesse de la main gauche; ensuite, elle provoque un doigté uniforme pour les chromatiques dans toutes les positions. L'élève pourra donc à son gré choisir l'un ou l'autre; mais il devra au préalable les avoir étudiés à fond l'un et l'autre, afin de prendre une décision réfléchie.

I. 

II. 

I. 

II. 


199b **Grave.** Campagnoli.

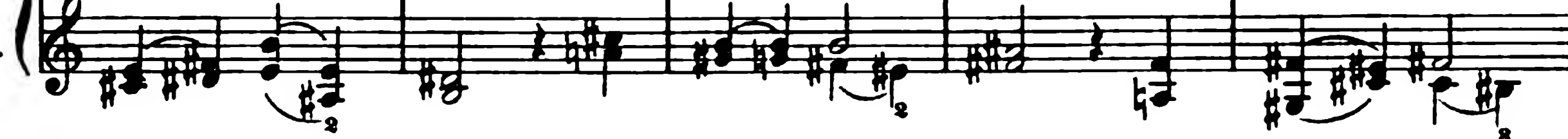
I. 


II. 


I. 

II. 

I. 

II. 

I. 

II. 

200^a

200^b

200^c

200^d

201^a

201^b201^c201^d

202. Polonaise.

Campagnoli.

I. *p dolce*

II.

I. *f*

II.

I. *dolce*

II.

I. *f*

II.

Trio I.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

I.

II.

P.D.C.

Trio II.

I.

II.

I.

II.

p *f* *p* *f*

I.

II.

I.

II.

I.

II.

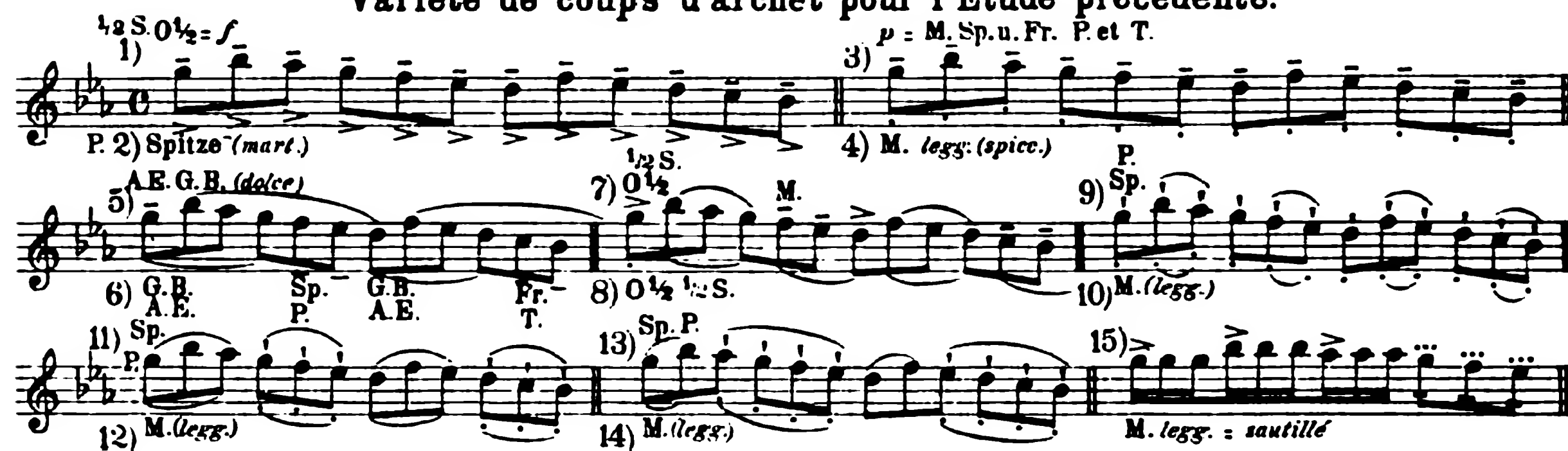
P.D.C.

203. Allegro moderato.

R. Kreutzer.



Variété de coups d'archet pour l'Etude précédente.



Accords de septièmes diminuées.



d)

e)

f)

g)

h)

i)

205. Allegro moderato.

de Bériot.

I.

II.

pp

p

cresc.

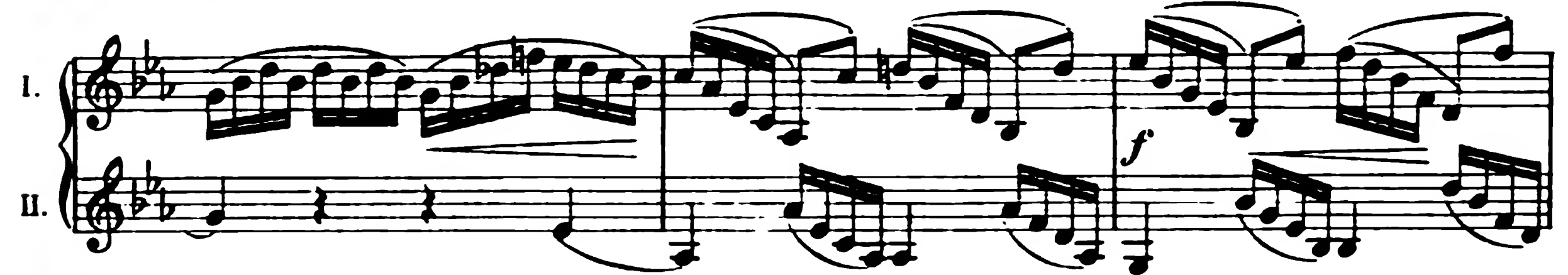
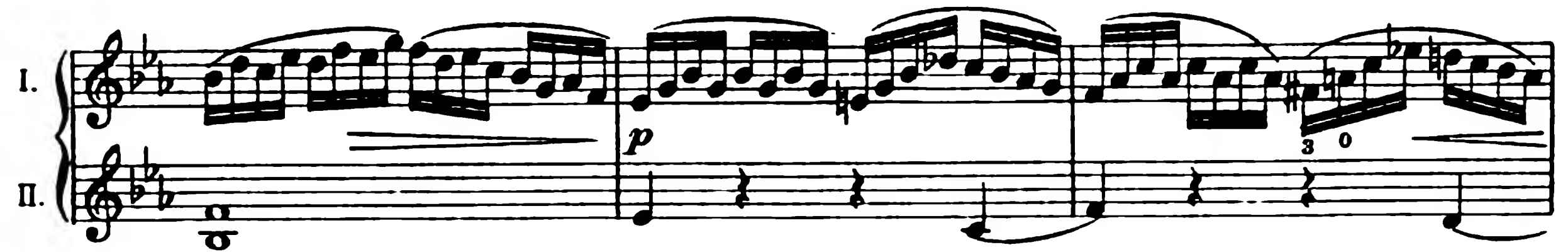
pp

cresc.

decresc.

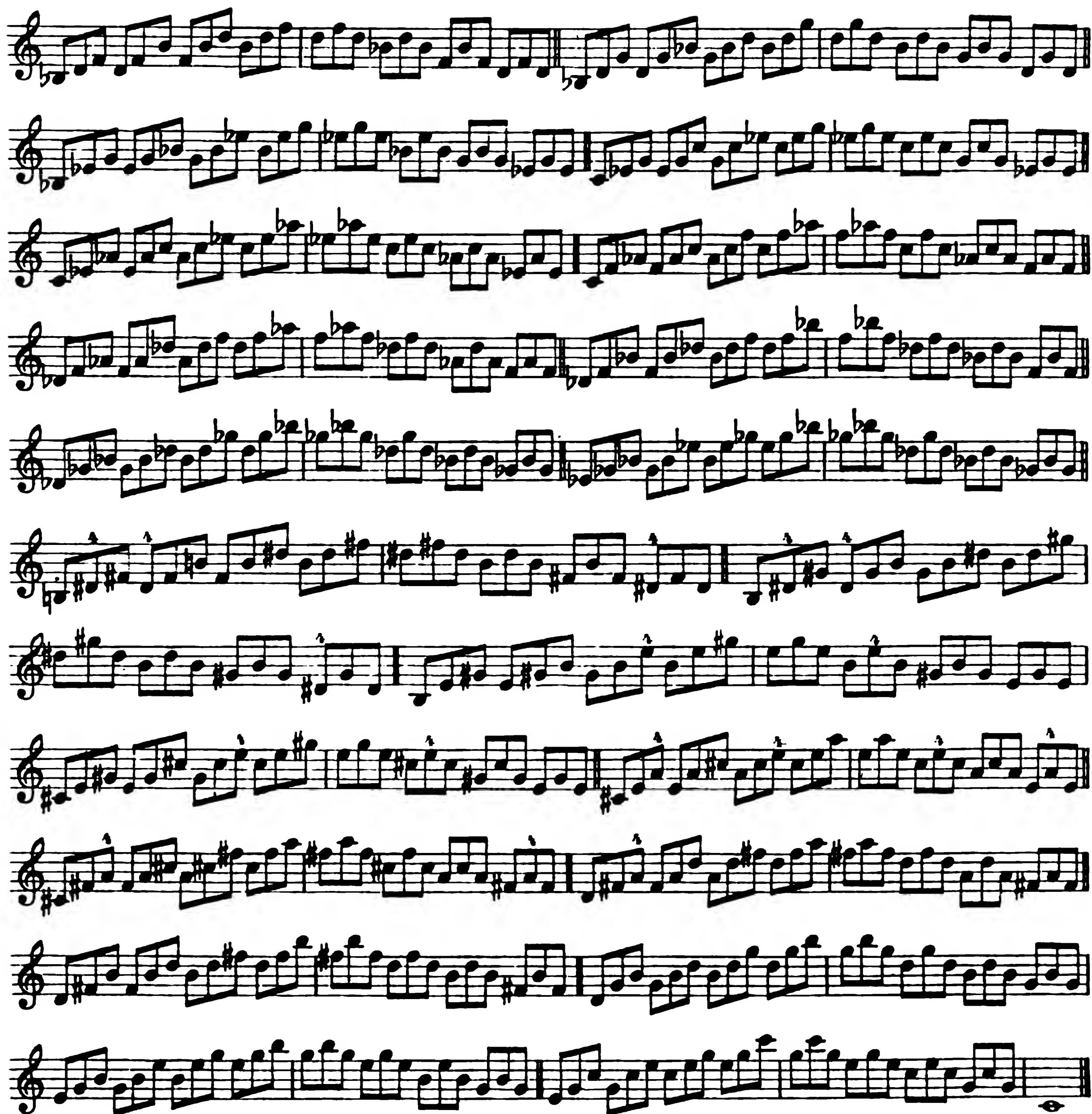
pp

cresc.

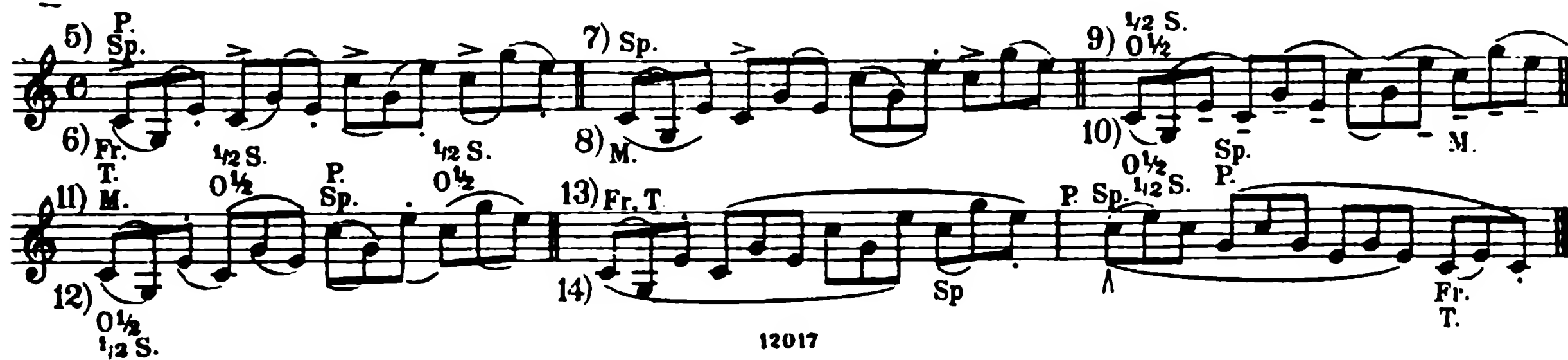


206. Moderato. Cercle de tierces.





On exercera l'étude ci-dessus, en accords parfaits dans toutes les tonalités, avec les coups d'archet suivants: 1) en piano, au milieu, à la pointe, et au talon, avec le poignet; 2) en πf , au milieu en spiccato, à la pointe en martelé; 3) en f , en larges coups d'archet de la $\frac{1}{2}$ supérieure; 4) en πf , d'abord par 3 notes, puis par 6, liées, avec la $\frac{1}{2}$ supérieure; puis par 12 notes avec l'archet entier.



SUPPLÉMENT

—

Histoire du Violon et des grands Violonistes

Traduction par M. EDMOND BEAUJON

Bien qu'il y ait déjà une quantité d'ouvrages traitant de l'origine et de la construction du violon, personne encore ne peut préciser quand, où, et de qui cet instrument a reçu la forme qu'il a presque intégralement conservée depuis près de 4 siècles. Certains auteurs, adeptes de la doctrine de l'évolution, le croient issu du développement de la famille des instruments à éolides; d'autres, par contre, pensent qu'il a été littéralement inventé, au début du XVI^e siècle, par un grand maître des arts plastiques.

Au point de vue de l'époque, c'est Caspar Tieffenbrucker (né en 1514 à Freysing, mort en 1570 ou 1571 à Lyon), qui semble avoir été le premier luthier dont les instruments répondent, dans leurs grands traits, à notre conception du violon. Mais, par son portrait, peint en 1562 par Pierre Woeirot, et orné de reproductions de divers instruments, nous voyons que son violon avait encore des bandes sur la touche et portait 5 cordes; (c'est peut-être de là que vient la dénomination de «la quinte», encore en usage en Allemagne pour notre corde la plus élevée). Mais nous en sommes réduits à des suppositions sur la manière dont ce violon à 5 cordes était accordé.

Nous possédons par contre, sur l'art de faire les violons, des données beaucoup plus sûres. Dans ce domaine, deux villes surtout méritent de fixer l'attention: Brescia et Crémone. L'un des plus anciens instruments connus comme sortis de l'école de Brescia, une viole de Peregrino Zanetto le jeune, porte le millésime de 1580. A la même époque, l'école de Crémone devait jouir, elle aussi, d'une renommée fort étendue, car il est prouvé qu'en 1572 Charles IX de France envoya en Italie un de ses musiciens pour acheter, au prix de 50 livres, un violon de Crémone. Mais si l'école de Brescia, avec ses chefs Caspar da Salo (1542—1609) et Jean Paul Maggini (1590—1640) est en général considérée comme la plus ancienne, et en ce qui concerne le style de ses produits, comme la plus autonome, celle de Crémone, par contre, peut revendiquer la gloire d'avoir non seulement influencé de manière durable la construction du violon, mais encore de l'avoir poussée jusqu'à sa plus haute perfection.

La fondateur de l'Ecole de Crémone, André Amati (1520—1580), avait deux fils, Antoine (1550—?) et Hiéronyme (?—1653), dont les violons confectionnés en commun

sont demeurés «insurpassés» pour la beauté du dessin et la grâce de la forme. Ils «répondent» facilement, et ont un son remarquablement sympathique, bien que pas très grand. La grandeur du son, unie à la beauté du travail, ne fut atteinte que par le descendant le plus illustre de la famille, Nicolas Amati (1596 - 1684), un fils de Hiéronyme. Toutefois, son mérite ne réside pas seulement dans le fait d'avoir produit lui-même des instruments d'une merveilleuse sonorité, mais bien d'avoir été en outre un excellent maître de violon. On compte parmi ses élèves les ancêtres de familles de luthiers devenues célèbres: André Guarnerius (trav. de 1650—1695), François Ruggieri (trav. 1670—1720), Paul Grancino (trav. 1650—1715) et Antoine Stradivari (1644—1737) le plus grand luthier de tous les temps et de tous les pays.

Les «Stradivarius» bien conservés, datant de la meilleure période du maître, répondent aux plus grandes exigences qui puissent être formulées à l'égard d'instruments à cordes. Faits du meilleur bois, avec un soin extraordinaire, dessinés d'un trait fier et plein d'élan, tout, dans leur agencement, révèle l'inspiration d'un génie artistique. Si donc, par son seul aspect un Stradivarius fait déjà le ravissement d'un connaisseur, il tient de plus, en général, tout ce qu'il promet: un son opulent, lumineux, d'une portée énorme et d'une souplesse inouïe à tous égards. Telles sont en effet les qualités qui justifient son prix extraordinaire. Stradivari a, lui aussi, formé de nombreux élèves. A côté de ses fils, François et Omobone, les plus remarquables sont Charles Bergonzi (trav. de 1716—1755), Dom. Montagna, et quelques membres des familles Guadagnini et Gagliano. On connaît, de Charles Bergonzi, quelques violons qui, par leur forme et par leur son, méritent d'être appelés «de premier ordre». Et parmi ceux de Guadagnini et de Gagliano, les mieux conservés sont en voie d'être toujours plus appréciés.

Dans la famille Guarnerius, les noms les plus célèbres sont ceux de Joseph, fils d'André (1680—1730) et Joseph, dit del Gesù (1683—1745), neveu d'André, ainsi nommé en raison des lettres J. H. S. (monogramme latin du Christ) qu'il avait ajoutées à son nom pour se distinguer de son cousin. Or si les violons d'André Guarnerius sont déjà très recherchés, ceux de son fils sont prisés encore plus

hant. Et, de Joseph del Gesu, il existe quelques exemplaires de luxe que les connaisseurs placent, au point de vue des qualités, au rang des meilleurs Stradivarius. Rappelant d'ailleurs, comme forme, l'école de Brescia que celle de Crémone, ils se distinguent par un son très-riche, dont le timbre sombre est extraordinairement sympathique. Citons encore, comme excellents luthiers, Pierre Guarnerius de Crémone (trav. 1690—1725), un autre fils d'André, — et Pierre Guarnerius de Venise (trav. 1730—1755), un fils de Joseph fils d'André.

Parmi les représentants de la famille Ruggieri, qui avaient été élèves personnels de Nicolas Amati ou de ses imitateurs, les plus célèbres sont Francesco «il per», et son fils J. Baptiste «il Buono» (trav. de 1700—1725). Quelques-uns de leurs violons sont non-seulement appréciés autant que ceux de leur maître et modèle, mais lui sont même attribués. Dans la famille Grancino, il semble que ce soient Joseph (trav. de 1696—1715), et son fils Paul, qui aient été les meilleurs luthiers. Par contre, les rapports que peuvent avoir eus les deux Serafin (Sanctus — trav. 1710—1740) et Georges (?—1743) avec d'autres grands luthiers ne sont pas clairement établis. Mais il y a, dans des collections, quelques violons d'eux qui, par leur construction et leur sonorité, méritent les plus grands éloges.

En comparaison avec l'Italie, l'Allemagne et la France n'ont que bien peu de grands luthiers à citer. Les violons de Jacob Stainer, (né en 1621 à Absam, dans le Tyrol, mort en 1683) ont été jusqu'au début du 19^{me} siècle non seulement très appréciés, mais passaient même pour les meilleurs. En ce qui concerne la bienfaisance, ils sont, en effet, modèles; mais leur voûture trop accentuée influence leur son de telle sorte qu'ils ne répondent plus, ou du moins plus complètement à notre conception actuelle du son idéal. On pouvait voir en 1892, à l'exposition de Musique et de Théâtre à Vienne, deux superbes violons Stainer; et il y a de lui un alto merveilleux, mais de grandeur extraordinaire, dans la famille Mendelssohn à Berlin. On tient communément Stainer pour un élève de N. Amati; mais, d'après les recherches plus récentes, on doute qu'il soit même jamais allé en Italie. A côté de Stainer, et après lui, on peut encore citer, comme luthiers allemands, quelques membres de la famille Klotz (Egide, Mathias, Sébastien), à Mittenwald dans la Haute Bavière. C'est à celle-ci qu'on doit attribuer l'introduction de la fabrication de violons qui fleurit encore dans cette localité, et qui, semblable à celle de Markneukirchen dans le Vogtland saxon, et de Mirecourt dans les Vosges françaises, fournit au marché du monde les instruments à cordes à bon marché.

Parmi les luthiers français, le plus grand est sans contredit Nicolas Lupot (1758—1824); immédiatement après, vient Jean Baptiste Vuillaume (1798—1875). Leurs instruments, à tous deux, se distinguent par la qualité des matières premières, et par une imitation raffinée des grands violons italiens, spécialement des Stradivarius. Mais, tout en prisant pleinement le mérite de ces habiles reproductions, reconnaissons qu'il leur manque l'essentiel: le charme poétique du son des célèbres violons italiens.

La France occupe, en revanche, dans le domaine de l'outillage du violoniste, une place d'une importance

particulière par le fait que ce sont trois Français qui, parmi les fabricants d'archet de tous pays, occupent le premier rang: François Tourte (1747—1835) — François Lupot (1797—1837) et Dom. Peccate (1810—1872). En Allemagne les archets de Knopf, et, en Angleterre, ceux de Dodd et Tubbs jouissent d'une haute considération.*

* * *

Les renseignements les plus anciens que nous possédions sur l'emploi du violon datent du milieu du 16^{me} siècle. Alors que, dans la musique populaire, on se servait déjà de cet instrument comme conducteur de l'orchestre, dans la musique d'église, on lui confiait la tâche de soutenir les voix hautes du chœur. Jusque bien avant dans le 16^{me} siècle, la composition de l'orchestre, dans les chœurs avec accompagnement instrumental, était abandonnée au directeur, et les morceaux dotés de la mention «buone da cantare e suonare» (bon à chanter et à jouer), ne sont pas rares. Le compositeur Giovanni Gabriele (1557—1612) semble avoir été le premier qui ait donné dans ses partitions des indications plus exactes sur les instruments à employer. Dans l'opéra Orphée, de Claude Monteverde, publié en 1608, le violon fait, apparemment pour la première fois, le timide essai de son futur rôle d'instrument conducteur dans l'orchestre. Le morceau le plus ancien qui nous soit parvenu comme ayant été écrit pour le violon comme instrument solo, est la «Romanesca» de B. Marini, publiée à Venise en 1620.

Aux premières étapes de l'art du violon, les compositeurs s'étaient naturellement limités à l'emploi de la 1^{re} position; toutefois, dans les œuvres de Carolo Farina, violoniste de la cour de Mantoue, — œuvres qui parurent à Dresde en 1627 — on trouve déjà non seulement des passages en 3^{me} position, de timides essais de doubles cordes, et, pour la première fois, l'emploi du sol pour de petites phrases, — mais encore la tentative saugrenue d'imiter, grâce à certains procédés, divers oris d'animaux. Mais si de pareils divertissements n'ont, sans nul doute, aucune valeur artistique, ils ont néanmoins contribué à développer la technique de l'instrument, son étendue et sa puissance d'expression. Au milieu du 17^{me} siècle nous trouvons chez T. Merulo les premiers passages en octaves, et chez Uccellini, à la même époque, des traits qui atteignent la 6^{me} position, ce qui montre que le domaine sonore du violon embrassait déjà trois octaves complètes. Ces conquêtes techniques constituent le champ bien labouré auquel les maîtres subséquents ont pu confier leurs semailles artistiques. Nous devons, dans ce travail, nous borner à ne citer que ceux qui, soit par leurs compositions, soit par les écoles qu'ils ont fondées, ont exercé sur le développement de l'art du violon une influence durable. Dans ces temps rudimentaires de l'emploi artistique du violon, nous en trouvons trois: Corelli, Tartini et Vivaldi.

Arcangelo Corelli (1653—1713), le vénérable fondateur de l'Ecole de violon de Rome, ne fut pas seulement un très grand interprète, dénommé par ses contemporains «le maître des maîtres»; il a exercé en outre, par ses com-

* En France, les archets de Voirin jouissent, à juste titre, d'une réputation égale à celle des noms cités ici. (Note du trad.)

positions (Sonates et Concertos) une influence qui a fait époque sur les formes de toute la musique instrumentale. Sa «Folie d'Espagne», qui, de nos jours, fait encore l'ornement de maints programmes, émerge comme un bloc erratique dans le champ de la littérature moderne.

Joseph Tartini (1692—1770), le créateur de l'Ecole de violon de Padoue, fut, sans contredit, le plus génial et le plus multiple des anciens maîtres. Sa Sonate du «Trille du diable» est un chef d'œuvre de premier ordre, qui, à côté de la Chaconne de Bach, occupe un des sommets de la littérature du violon. Beaucoup d'autres de ses œuvres ont gardé, jusqu'à nos jours, toute leur vitalité, et sont de délicieux modèles de style et d'exposition. Tartini fut aussi un théoricien transcendant.

Antonio Vivaldi (?—1743), le représentant le plus marquant de l'Ecole de violon de Venise, est intéressant non seulement par sa grande puissance de production (il a écrit plus de 100 concertos), mais spécialement pour avoir eu comme élève G. B. Somis (1676—1763). Celui-ci avait déjà, auparavant, bénéficié des leçons de Corelli, de sorte qu'il se trouvait être un produit combiné des Ecoles de Venise et de Rome. Enfin si nous rappelons encore que Gaëtan Pugnani (1727—1803), l'élève le plus remarquable de Somis, avait reçu aussi l'enseignement de Tartini, nous comprendrons l'importance qu'a eue pour la suite le fait que Pugnani, devenu le chef de l'Ecole piémontaise (ou de Turin), était imprégné des influences des trois Ecoles principales de l'Italie. A côté de ces chefs, on peut placer encore, parmi les classiques italiens du violon: François-Marie Veracini (1685—1750), dont le jeu et l'interprétation ont été pris pour modèles par Tartini; — et l'élève de ce dernier, Pierre Nardini (1722—1793), qui doit s'être fait remarquer par une sonorité merveilleuse. Tous deux ont laissé après eux de belles œuvres pour violon, d'un goût excellent, dont le public actuel des concerts entend encore plusieurs avec plaisir. Un autre élève remarquable de Tartini fut Dominique Ferrari (?—1780) qui exerça une influence considérable sur l'un des fondateurs de la vieille Ecole de Vienne, Carl de Dittersdorf (1739—1799). De cette vieille Ecole italienne est encore issu le Français Jean Marie Leclair (1697 ou 97—1764), élève de Somis. Tant comme interprète que comme auteur d'une belle lignée d'œuvres de valeur, Leclair mérite d'être considéré comme ayant joué dans sa patrie un rôle aussi important que Tartini en Italie.

Jean Baptiste Viotti (1753—1824 ?), l'artiste génial, élève de Pugnani, s'en vint planter à Paris les traditions des classiques italiens, et son influence y fut telle que cette ville devint, pour de longues années, le phare du monde entier au point de vue du violon. On peut appeler Viotti le créateur proprement dit de l'art moderne du violon, non seulement en sa qualité de violoniste extraordinaire, mais plus encore en raison de l'influence qu'exerça sur les compositeurs de son époque, et de la suivante, sa manière de traiter l'instrument. Parmi ses 29 concertos, le 22^{me}, (en la mineur) est un vrai joyau, tant au point de vue de la musique en général qu'à celui du violon en particulier.

Pierre Rode (1774—1830), l'élève préféré de Viotti, a développé dans le sens le plus distingué l'art de son

maître, et il a laissé une série de concertos pour violon qui témoignent éloquentement de son bon goût et de son sentiment du style. Mais l'œuvre qui perpétuera le plus longtemps son nom, c'est la collection de ses caprices, dans toutes les tonalités, qui forment, sans conteste, les études les plus raffinées de toute la littérature du violon.

Joseph Boehm (1795—1876), élève de Rode, vint importer à Vienne les traditions italo-françaises, et y exerça, pendant nombre d'années, un enseignement fructueux. Sa gloire impérissable sera d'avoir formé, à côté de nombreux violonistes transcendants, les deux plus grands maîtres modernes du violon, Ernst et Joachim.

Henri Guillaume Ernst (1814—1865), une nature artistique d'une rare distinction, fut l'un des représentants géniaux de la virtuosité de noble essence. En possession d'une technique illimitée, tant de la main gauche que du bras droit, il a fait chanter le violon comme peut-être nul autre avant ni après lui. Ses œuvres, qui appartiennent aux plus difficiles de celles écrites pour l'instrument, prêtent, il est vrai, à l'opinion qu'il aimait la virtuosité plus encore que la musique, et pourtant il s'en dégage, dans les parties chantantes, un pathétique raffiné qui, bien exécuté, peut éveiller de profondes impressions musicales. Quant à la technique, après avoir proclamé modèle, pour son temps, celle de Rode, on peut définir celle de Ernst la plus pleine de goût et la plus élégante de l'époque actuelle. L'une et l'autre sont issues, dans leur manière de traiter l'instrument, de l'essence la plus intime de ce dernier, et c'est pourquoi elles donnent toujours une belle sonorité. Ernst a été également transcendant comme interprète de musique de chambre classique; il doit avoir joué, entr'autres, le quatuor en mi mineur, op. 59 de Beethoven, de manière incomparable, comme beauté et comme profondeur de sentiment.

En ce qui concerne l'influence artistique de Joachim, on en trouve l'exposé détaillé dans le volume d'Andr. Moser: Joseph Joachim, biographie (ein Lebensbild) — paru chez Behr, à Berlin.

Nicolo Paganini (1782—1840), le plus célèbre et le plus brillant de tous les virtuoses du violon, n'a eu de rapports nettement accusés avec aucune école, et n'en a pas non plus formé. Appartenant à ces êtres exceptionnels dont le développement spontané se produit en dehors de toute tradition, il a gravi avec une promptitude étourdissante le fier sommet sur lequel il est demeuré seul. Il ressemble à l'un de ces phénomènes célestes qui, tout à coup, surgissent, plongent le monde dans l'extase, et disparaissent avant que personne ait pu se rendre compte de ce qui s'est passé. La trace de son passage, toutefois, ne disparaîtra pas: il a incontestablement poussé, de manière incommensurable, le développement de la technique du violon. Le charme ensorcelant exercé par ce magicien sur ses contemporains ne peut s'expliquer que d'une seule manière: c'est qu'il leur a révélé brusquement un degré de perfection dont la simple notion n'aurait pu être fournie, dans les conditions normales de la vie, que par un travail de plusieurs générations. Mais si ses compositions pour concert ne visent qu'à l'effet brillant, il nous a cependant laissé, dans ses 24 caprices, une œuvre qui, dans la litté-

rature pour violon, occupe un rang aussi exceptionnel que lui-même parmi les virtuoses. Car il y a mis non seulement les difficultés les plus inconcevables, mais encore une inspiration si hautement musicale et si substantielle que des hommes tels que Schumann, Liszt et Brahms y ont trouvé l'incitation à des transcriptions et à des œuvres importantes.

Abstraction faite de son enseignement, Viotti a exercé sur ses contemporains violonistes, par sa poursuite active d'un idéal, une influence considérable. Ainsi, en particulier, sur son ami Pierre Baillot (1771—1842), qui, d'après le témoignage de Mendelssohn, fut un éminent interprète de quatuors et s'est distingué par le coloris étonnamment riche de sa sonorité. Son élève le plus remarquable fut F. A. Habeneck (1789—1849), qui était violon-solo au Grand Opéra de Paris sous la direction de Kreutzer et qui, plus tard, devenu directeur des concerts du Conservatoire, rendit universelle la réputation de ceux-ci. D. Alard (1815-1888) et Hub. Léonard (1819-1890) ont été ses élèves. Sans parler du rang pris par ces deux derniers comme solistes, mentionnons le droit qu'ils ont à notre reconnaissance en tant qu'auteurs de musique classique pour le violon, et aussi en tant que maîtres excellents. — L'élève le plus célèbre d'Alard, c'est Pablo de Sarasate (1844) dont le jeu plein de grâce et la sonorité captivante ont excité tant d'admiration; et c'est chez Henri Marteau (1874), au talent si plein de promesses, que l'enseignement de Léonard semble avoir porté ses plus beaux fruits.

Ch. de Bériot a lui aussi, jusqu'à un certain point, subi l'influence de Viotti; il doit du moins avoir joué assez souvent en présence du vieux maître, alors qu'il fut quelque temps élève de Baillot. Mais les vrais modèles de Bériot semblent avoir été sa femme, la célèbre Malibran (cantatrice), et Paganini; ceci dit sans perdre de vue l'influence exercée alors, sur toute la manière de traiter le violon, par Rossini, Bellini et Donizetti. De là, d'une part, le cachet naïf de ses mélodies, pleines du sentiment populaire des pays romans, et, de l'autre, celui de ses traits de virtuosité qui, sans être jamais très difficiles, sont néanmoins d'un effet sûr et sonnent bien. Un peu pauvres au point de vue musical, un peu vieilles pour une salle de concert, les œuvres de Bériot conviennent admirablement pour initier l'élève à la virtuosité moderne. Mais, dans ses ouvrages d'enseignement, Bériot se révèle pédagogue extrêmement avisé, et, dans son «Ecole transcendante du violon», musicien par essence, tendant de toutes ses forces à être à la hauteur de sa tâche.

Si Bériot peut être appelé le fondateur de la jeune école belge, son élève Henri Vieuxtemps (1820—1881) en fut le principal représentant. Une grande puissance technique, unie à un maniement de l'archet plein de brio, une décision audacieuse et une sonorité rayonnante, constituaient les caractères distinctifs de son jeu; il avait en outre un sérieux talent de compositeur. Ce qu'on est convenu d'appeler «le pathos français» n'a sûrement jamais été mieux exprimé que dans les concertos et les fantaisies de ce maître; de plus, il arrivait à tirer du violon des effets qui faisaient songer à Paganini. Il est vrai que, dans ses œuvres, on trouve aussi de nombreux passages dont l'effet, grâce à des procédés faciles, est certain sur la masse, mais que réprouvent, en raison de leur sonorité désagréable, les natures

d'une organisation supérieure. A ces banalités appartiennent entr'autres les successions, à 3 voix, d'accords de septième diminuée dans le finale de son concerto en ré mineur. Mais il est certain que Vieuxtemps était aussi apte à écrire des pages vraiment belles: preuve en soit la Ballade qui sert d'introduction à sa Polonaise. C'est un joyau en son genre.

Parmi les autres élèves de Bériot qui méritent encore d'être cités, il y a Monasterio (1836—1903) et Emile Sauret (1852). Le premier a eu le mérite de cultiver en Espagne, sa patrie, la musique de chambre, et d'être un excellent maître; le second est un violoniste «de bravoure», de beaucoup de tempérament, qui enlève en se jouant les plus grandes difficultés.

* * *

En ce qui concerne la part prise par l'Allemagne au développement de l'art du violon, il faut, pour la juger à sa juste mesure, l'étudier en tenant compte des trois éléments ci-après. Premièrement, le degré de perfection auquel était déjà parvenu, en Italie, au commencement du 17^{me} siècle, l'art de construire les violons, qui avait constamment suivi celui de traiter l'instrument dans le domaine technique. — Secondement, le fait qu'au moment où, en Italie, les travaux préparatoires au développement de l'art du violon étaient sérieusement poussés, l'Allemagne était dévastée par les horreurs de la guerre de Trente ans. — Troisièmement, l'usage en vertu duquel, dans les cours allemandes, ou donna de tout temps à des chanteurs et des instrumentistes italiens les places privilégiées, qu'on refusait souvent à des artistes du pays, alors même que ceux-ci valussent autant, sinon mieux que les étrangers. Ainsi donc, lorsqu'on parle de l'art allemand du violon, il ne faut pas oublier que, pour ce temps là, cet art doit être ramené presque entièrement à des maîtres et à des modèles italiens. Mais l'esprit allemand a, plus tard, mis en œuvre et transformé les notions qu'il avait reçues de l'étranger; avec quelle indépendance il l'a fait, les Sonates et les Suites de J. S. Bach pour violon seul en fournissent le témoignage éclatant! Puis, dans le développement de la musique instrumentale, qui a trouvé chez les classiques allemands sa plus haute expression, les violonistes allemands se sont toujours plus éloignés de la virtuosité pure, en s'adonnant soit à la musique de chambre, soit à l'activité de violons-conducteurs dans des orchestres permanents. Peu à peu la situation s'est à ce point transformée qu'actuellement ce sont les pays latins dans leur ensemble qui ont le plus de virtuoses, — et les plus brillants, — et les pays allemands qui ont, par contre les meilleurs musiciens et les artistes les plus sérieux. Une transformation identique, — mais bien plus accusée, — se manifeste dans le domaine de la composition. Les débuts et les premières formes de la musique instrumentale sont, il est vrai, partis de l'Italie; mais le développement de celle-ci, poussé jusqu'à des hauteurs insoupçonnées, et la création des œuvres les plus profondes, ce sont les musiciens allemands qui les ont réalisés!

La chaîne des violonistes allemands commence par Thomas Baltzar (?—1663), Franz Biber (1638—1698), Jean-Jaques Walther (1650—?) et Nic. Adam Strungk

(1640—1700). Nous n'avons que peu de détails précis sur leur évolution artistique, mais il ressort de quelques morceaux de Biber que leur technique doit avoir été déjà très avancée. Du moins Strungk a-t-il eu l'honneur de forcer l'admiration d'un Corelli, qui lui aurait donné, dit-on, en lieu et place de son prénom d'Arcangelo, celui d'Archidiavolo.

Le violoniste allemand le plus marquant, du temps de J. S. Bach, fut sans contredit J. G. Pisendel (1687—1755), qui, pendant de longues années, exerça à la cour de Dresde une influence excellente comme soliste, professeur et violon-solo. En cette dernière qualité, il semble avoir été le premier à se soustraire à la peine de doter les parties de cordes des orchestres de prescriptions si minutieuses que «les bras des violonistes semblaient — comme dit Gerber — obéir tous ensemble à un mécanisme caché». La carrière et l'art de Pisendel font bien comprendre quelles furent les incitations et les influences étrangères que subit l'Allemagne de ce temps-là. Ayant été, à la cour d'Ansbach, alors qu'il était jeune, élève de Pistocchi pour le chant et de Toralli pour le violon, il entreprit encore, bien qu'il fût déjà violon-solo à la cour de Saxe, un séjour d'études à Venise, afin d'apprendre à sa source, auprès de Vivaldi, l'art italien de l'interprétation. Il en fut de même de Jean G. Graun qui, après avoir terminé ses études avec Pisendel, se rendit à Padoue pour prendre des leçons de Tartini. L'intérêt spécial que suscite Graun, c'est d'avoir été pris pour modèle par l'excellent maître berlinois Franz Benda (1709—1786). Parlant de ce dernier, le violoniste Salomon a dit: «Lorsque Benda, si vieux qu'il soit, joue un Adagio on croit entendre parler, dans le ciel, la sagesse éternelle.»

On n'arrive à l'art vraiment allemand du violon, c'est à dire à celui où ne se retrouveront plus, ou presque plus, les influences étrangères, qu'avec l'Ecole de Mannheim, dont les fondateurs furent J. C. Stamitz (1717—1757) J. Fraenzl (1734—1803) et Christian Danner (1745—1816). Du premier, et de son fils Antoine (1753—?) nous passons à Rod. Kreutzer; — du second, d'abord à F. W. Pixis (1786—1842) puis à M. Mildner (1812—1865), le maître de Ferd. Laub; — et de Danner, par l'intermédiaire de J. F. Eck (1766—1810) et de son frère Franz (1774—1804) à Louis Spohr. Un autre élève transcendant de Stamitz fut Christian Cannabich (1731—1798) qui, en sa qualité de violon-solo de l'orchestre de Mannheim, créa la réputation universelle de ce dernier.

De même que Viotti avait transmis à Paris les vieilles traditions italiennes, Rodolphe Kreutzer (1766—1831) y compléta l'art du violon par l'apport des influences de l'Ecole de Mannheim, contribuant ainsi à lui donner cette cosmopolite variété d'aspects qui fut portée à son plus haut degré au tournant du 18^{me} au 19^{me} siècle. Mais si les contemporains de Kreutzer ont célébré en lui sa fièvre audace dans les allégros, et la bienfaisante chaleur qu'il mettait dans les passages chantants, on l'estime aujourd'hui avant tout en sa qualité d'auteur d'un volume d'études dont la valeur n'a pas été dépassée. Ses 42 études constituent le bagage technique indispensable à tout violoniste qui poursuit un but élevé. Toutefois Kreutzer ne fut pas seulement un clairvoyant pédagogue, mais de plus,

comme le prouvent nombre de ses Etudes et plusieurs de ses concertos, un musicien plein de goût et très-capable.

En la personne de Louis Spohr (1784—1859), nous saluons le grand-maître de l'art allemand du violon, et l'un des compositeurs transcendants du 19^{me} siècle. S'il est vrai, comme le dit Spitta, que «notre temps soit peu apte à bien comprendre la valeur d'un musicien tel que Spohr», cette assertion est en somme assez juste à l'égard de ses oeuvres. Toutefois, en ce qui concerne l'art du violon, Spohr aura été certainement une personnalité qui a fait époque, et dont parlent avec un profond respect tous ceux qui n'ont pas perdu la faculté de juger sainement une grande individualité. Le grand mérite de Spohr sera toujours d'avoir, en y introduisant l'élément poético-romantique, doté le violon d'une puissance nouvelle d'expression, le mettant ainsi au service de l'élément romantique. Il n'y a peut-être pas de compositeur qui ait su mettre aussi noblement en valeur les qualités du violon comme instrument apte à chanter. Nombre de ses phrases portées, qui ont en général quelque chose d'élégiaque, dégagent, bien interprétées, une sonorité tout imprégnée de lumière, et qui dispose au recueillement. Abstraction faite de leur valeur pédagogique incontestée, plusieurs de ses concertos sont en outre des oeuvres d'art de premier ordre, dont la valeur n'est nullement diminuée par le fait que, de nos jours, on ne les joue que peu. En sus de ses 7^{me} et 9^{me} concertos, sa «Scène chantée» restera certainement au nombre des pages qui perpétueront, dans les générations futures, le nom de Spohr comme celui d'un des grands lyriques du violon. — En tant qu'exécutant, Spohr fut sans conteste l'un des grands maîtres de tous les temps. Ce qu'on a surtout apprécié dans son jeu, c'est la grandeur de son qu'il mettait dans un Allegro, et son aptitude à rivaliser, dans un Adagio, avec la voix humaine. Parmi les effets où a brillé particulièrement sa technique étonnante, on cite le jeu en doubles cordes sous toutes les formes, le trille, les gammes chromatiques, le staccato dur (martelé), et surtout les sons très soutenus et très intenses d'expression qu'il arrivait à tirer.

Ferdinand Laub (1832—1875) mérite d'être placé, en ce qui concerne la maîtrise complète de la technique de la touche et l'ardeur du tempérament, au rang des plus grands virtuoses de tous les temps. C'est surtout dans l'interprétation des morceaux difficiles qu'il doit avoir été extraordinaire. On est unanime à dire que la manière dont il jouait la Fantaisie de Ernst sur Othello, et plus encore le Concerto hongrois de Joachim, était éblouissante. Comme compositeur, il semble toutefois n'avoir été que peu doué, car les oeuvres de lui qui ont été publiées sont déjà tout à fait oubliées.

L'enseignement de Kreutzer fut transmis d'un côté par Pierre Rovelli (1793—1838) à Molique, — de l'autre par L. J. Mozart (1811—1892) à Wieniawski.

Bernard Molique (1803—1869) fut tout à la fois l'un des violonistes transcendants de son époque, et un musicien des plus capables. De ses cinq concertos pour violon, celui en la mineur est encore jugé intéressant, en raison de son fond très musical, et du fait que l'auteur y traite l'instrument avec autant d'originalité que de maîtrise. On ne

aurait trop le recommander en tant qu'étude. Molique a en outre doté la littérature pour violoncelle d'un concerto considéré comme très-distingué.

Henri Wieniawski (1835—1880), le plus brillant des virtuoses du violon depuis Ernst, dut ses succès surtout à l'audace avec laquelle il exécutait les traits, et à l'ardeur entraînante de toute son interprétation. Il était aussi incomparable dans sa manière de rendre les mélodies et les danses populaires slaves, qu'intelligent dans celle de jouer la musique de salon la plus difficile. Mais lorsqu'il se lançait dans le domaine de la musique classique, qui était tout à fait en dehors de sa nature, et à laquelle il ne pouvait atteindre à cause de sa raideur à conduire l'archet, son jeu restait toutefois hautement intéressant, vu que l'ardeur de son tempérament lui aidait à franchir les «points morts». — Les œuvres de Wieniawski sont de valeur très-inégale. Plusieurs ne sont écrites qu'en vue de la virtuosité, et ne peuvent en conséquence être soumises à une mesure élevée. Mais il a laissé aussi, aux violonistes, de la musique de virtuoses vraiment distinguée, et doté ainsi de quelques morceaux de valeur la littérature du violon, assez pauvre en ce genre. Parmi ces derniers, le concerto en ré mineur peut être classé comme le plus marquant de ceux du spirituel Polonais.

Pour l'Ecole de Vienne, c'est surtout à Antoine Wranitzky (1761—1819) que revient, en dehors de Dittersdorf et de son influence, le rôle important. L'aîné de ses deux élèves les plus célèbres, Ignace Schuppanzigh (1776—1830), fut un musicien de quatuor de premier rang, qui donna les premières auditions de nombreux quatuors de Beethoven; le second, Joseph Mayseder (1789—1863) passe pour avoir été le représentant le plus typique du genre viennois brillant, et eut pour continuateur le violoniste de salon Miaka Hauser (1822—1887).

Frans Clément (1784—1842), pour lequel Beethoven a écrit son concerto pour violon, était, comme Paganini, une personnalité autonome, sans liens apparents avec aucune école. D'après le jugement unanime des contemporains, Clément, qui avait en musique une mémoire phénoménale, doit avoir été un violoniste de premier ordre.

En sus de ces maîtres il y a lieu de mentionner encore, à Vienne, quelques membres de la famille Hellmesberger, qui ont eu le mérite de contribuer aussi au développement de la vie musicale.

Georges Hellmesberger aîné (1800—1873), de l'Ecole de Böhm, fut aussi excellent violoniste que professeur et chef d'orchestre. Il a donné quelque temps des leçons à Joachim. Mais c'est avec ses fils qu'il a le mieux réussi dans son enseignement; l'aîné, Joseph (1829—1893), devint un musicien de quatuor si éminent que Joachim seul peut lui être considéré comme supérieur dans ce domaine. Il jouait admirablement la musique de chambre de Schubert,

dont le caractère essentiellement «viennois» a eu en lui un interprète comme on n'en trouvera sans doute plus.

Georges Hellmesberger cadet (1830—1852), le prédécesseur de Joachim à son poste de Hanovre, est mort si jeune qu'il n'a pu réaliser les espérances qu'on fondait sur lui.

Il y a lieu encore de mentionner, en fait de violonistes célèbres, Charles Lipinski (1790—1861), un Polonais fixé à Dresde, qui se distinguait par sa technique extraordinaire, et fut appelé par ses contemporains «l'interprète par excellence des œuvres de Bach»; puis Ferdinand David (1810—1873), élève de Spohr, qui fut, pendant de longues années, le premier violon-solo des concerts du Gewandhaus et professeur au Conservatoire de Leipzig, et qui s'est fait apprécier en retrouvant et en ressuscitant des œuvres classiques pour violon; et enfin Antoine Bazzini (1818—1898), artiste italien, qui, dans ses jeunes années, fit sensation comme virtuose, mais se tourna ensuite vers l'enseignement, et qui était, lorsqu'il mourut, directeur du Conservatoire de Milan.

La valeur attribuée à Pierre Gaviniés (1726—1800) et J. F. Maras (1782—1849), deux Français, à F. Fiorilli (1758—?), un Italien, à Jacob Dont (1815—1888), un Viennois, et à J. Monasterio (1836—1908), un Espagnol, — réside surtout dans le fait qu'ils ont enrichi la littérature du violon de précieuses études.

* * *

Pour terminer, nous citerons encore, par ordre chronologique, les auteurs des ouvrages les plus importants dans l'enseignement du violon.

F. Geminiani (1680—1762), élève de Corelli, fut le premier maître qui fit placer le violon sous le menton à gauche du tire-cordes. Il le dit dans son ouvrage: «The art of playing the violin», paru à Londres en 1740; la 2^e édition parut sous le titre: «The entire and complete tutor for the violin.» Léopold Mozart (1719—1787) tenta le premier de donner, dans sa «Méthode de violon conforme aux principes (Gründliche Violin-Schule), parue à Augsbourg en 1755), un système d'enseignement musical appliqué à l'instrument. — Dans sa «Nouvelle Méthode du Jeu du violon», B. Campagnoli (1751—1827) transmet les règles qu'il a apprises à l'école du célèbre Nardini. Baillot, dans sa «Méthode de violon adoptée par le Conservatoire», et dans son ouvrage subséquent: «L'Art du violon», expose principalement les vues de Viotti, de Rode et de Kreutzer. L'Ecole de violon de Spohr (Violin-Schule, Vienne 1832), est un monument qui a posé le grand maître et sa manière; mais elle est malheureusement peu propre à l'enseignement des débutants. Enfin, par leurs Méthodes de violon, Ch. de Bériot et D. Alard forment le chaînon qui relie l'art classique du violon à la virtuosité moderne.

